W. SHAKESPEARE — ENIGMA UNEI DEDICAȚII • POEZIE • ARTE • REVISTA STRĂINĂ

ANUL XVI
Nr. 38 (595)
Sîmbătă
22 septembrie
1973
10 pagini
1 leu

Proletari din toate țările, uniți-vă !

Luceafărul

Săptămînal editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

„Oameni, vegheați!“

Lovitura militară de stat din Chile și asasinarea mișelească a președintelui Salvador Allende, precum și teroarea dezlănțuită de forțele reacționare împotriva elementelor democratice și progresiste, este înfierată, cu profundă indignare, de mii și milioane de oameni ai muncii de pe suprafața pămîntului, de țări și guverne, de diferite organizații cu caracter obștesc.

Această atroce lovitură de stat, efectuată cu procedee tipic fasciste, este condamnată de poporul nostru care militează cu hotărîre și pasiune, potrivit liniilor de conduită și politicii partidului și statului nostru, pentru triumful noilor principii care exprimă voința popoarelor de a trăi libere și independente, deplin stăpîne pe destinul lor, în relații de respect, egalitate și colaborare, respingînd, o dată pentru totdeauna, arbitrariul, teroarea și opresiunea.

Aceste principii constituie esența atitudinii poporului român al cărui patriotism nu cunoaște bariere rigide, ci militează fără contenire pentru fundamentarea și stabilirea unui dialog prietenesc, valabil pentru toate popoarele lumii, dialog care implică, bineînțeles, abordarea problemelor de colaborare economică, științifică, tehnică și culturală în raport cu condițiile specifice și dorințele reciproce.

Patriotismul și internaționalismul profund se întîlnesc în același focar al idealurilor înalt umanitare decurgînd din concepția revoluționară ce ne călăuzește, și în acest spirit participăm deplin la eforturile tuturor popoarelor angajate în luptă pentru edificarea unei lumi radioase, mai bune și mai drepte.

Dar reacțiunea și imperialismul nu pot suporta angajarea dezvoltării într-un ritm rapid a țărilor care au purces pe calea constituirii unei economii puternice, independente, în scopul ridicării bunei stări materiale și spirituale a popoarelor respective, factor esențial pentru o colaborare rodnică și o pace durabilă.

Imperialismul și reacțiunea se agață de trecut și urăsc de moarte progresul, urăsc formele noi ale vieții determinate de mersul înainte al societății.

Și pentru că orice schimbare, în acest sens, le este fatală, stau necontenit la pîndă, dar pîndа lor nu seamănă cu a pîndarului, melancolic al lui Apollinaire, ci cu a unui feroce și cinic asasin care așteaptă momentul potrivit pentru a ucide și măcelări, înecînd în sînge lupta unită a poporului pentru mai bine, terfelind și înjosind ființa umană.

Salvador Allende era un conducător viteaz al acestei lupte, un om care lupta cu convingere și din toate puterile pentru independența și suveranitatea țării sale, împotriva exploatării, pentru dreptate socială, devenind, așadar, indezirabil și de temut pentru forțele negre ale reacțiunii și fascismului.

A fost pîndit și ucis cu sălbăticie.

Dar dacă, înainte de a fi fost ucis cu șaptesprezece focuri de armă la reședința prezidențială, distrusă de bombe și incendiată, ar mai fi putut rosti cîteva vorbe, el ar fi spus, desigur, ca și Iulius Fucik în mesajul din preziua execuției sale de către hitleriști : „Oameni, eu vă iubesc ! Vegheați, vegheați !“

Așa ar fi spus acest erou, luptător și martir al țării sale și al întregei Americi latine, acest viteaz neînduplecat care va răsări ca soarele din adîncul unei păduri virgine, doborîtă la pămînt, fiind mereu alături de cei care au învins și iarăși vor învinge.

Virgil Teodorescu

SERGIU DINCULESCU :
Ilustrații pentru
„Bietul Ioanide“ de G. Călinescu
(în paginile 2, 3, 5, 6 și 7, alte
desene din același ciclu)

Noul an universitar

Toți cei care ne desfășurăm activitatea în vechiul lăcaș al culturii și științei românești, Universitatea din București, întîmpinăm deschiderea noului an universitar, cu forțe proaspete, însuflețiți de grija deosebită pe care partidul și statul nostru, personal conducătorul Partidului și al Statului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, o acordă dezvoltării și modernizării continue a învățămîntului superior.

Mesajul adresat de secretarul general al partidului cu ocazia deschiderii anului universitar constituie pentru noi o nouă mărturie a preocupării permanente pe care conducerea Partidului nostru o acordă pregătirii cadrelor, perfecționării sistemului de învățămînt superior, și se instituie într-un prețios îndreptar pentru întreaga noastră activitate.

Avînd în vedere modificările din domeniul economiei și sarcinile complexe derivate din necesitatea edificării societății socialiste multilateral dezvoltate, Plenara din iunie 1973, a Comitetului Central a elaborat un vast și fundamentat program de perspectivă privind dezvoltarea învățămîntului de toate gradele, precum și statornicirea unui sistem al învățămîntului stabil și unitar, deschis și coerent.

Dezvoltînd o concepție armonioasă și revoluționară în conținutul său, acordînd o atenție deosebită atît pregătirii teoretice cît și celei ideologice, documentele plenarei au subliniat faptul că tineretul trebuie să fie pregătit pentru viață, pentru muncă, pentru activități social-utile, astfel încît să se poată integra rapid în muncă, în producție, în activitatea socială. Introducerea tot mai largă în practică a principiului educației permanente, precum și modernizarea sistematică a conținutului învățămîntului și a metodelor de transmitere a cunoștințelor în ritmul impus de evoluția științei, tehnicii și culturii contemporane constituie sarcini de mare răspundere. Materializarea lor pe baza unei concepții unitare asupra întregului sistem de învățămînt va determina cu certitudine structuri stabile care să ofere un cadru adecvat perfecționării continue a procesului instructiv-educativ și implicit realizarea unui înalt comandament social.

Dezvoltarea continuă a învățămîntului universitar, creșterea rolului școlii în viața socială depind în mod hotărîtor de perfecționarea conținutului, a metodelor și formelor de predare și însușire a cunoștințelor. Tendința generală, căreia va trebui să i se creeze cimp liber de manifestare, o reprezintă diminuarea ponderii activității expozitive, promovarea fermă a metodelor moderne, active, care să stimuleze munca independentă a studenților, deprinderea de a învăța sistematic, capacitatea de a aplica în practică cele învățate. Aceasta presupune a acorda un rol mai mare activității în seminarii, laboratoare și diferitelor forme de aplicații practice, extinderii mijloacelor audio-vizuale. Se impune totodată îmbunătățirea substanțială a cursurilor, manualelor, a caietelor de lucrări practice, elaborarea sau revizuirea lor făcîndu-se corespunzător noilor planuri și programe de învățămînt.

În contextul măsurilor luate în vederea îmbunătățirii pregătirii profesionale a studenților, Senatul Universității și consiliile profesorale din facultăți, sub îndrumarea și cu sprijinul organelor și organizațiilor de partid, au acordat o atenție deosebită legării învățămîntului de practică, considerată, în multitudinea aspectelor ei, de cerințele impuse de viață, educării tineretului universitar în spiritul tradițiilor de luptă ale poporului și clasei noastre muncitoare.

Cu preponderență ne-a preocupat îmbinarea aspectului formativ-educativ al practicii productive și pedagogice cu cel productiv și de aceea, ținînd seama de rezultatele de pînă acum, de dificultățile și neajunsurile cu care ne-am confruntat, planurile de practică au fost concepute diferențiat, în funcție de profilul facultăților, de secții de specializare, de rolul social pe care urmează să-l îndeplinească, am dori în mod exemplar, absolvenții Universității noastre.

În cadrul practicii productive din timpul anului, cît și în timpul practicii de vară, prin munca depusă, studenții au adus beneficii importante unităților unde au lucrat. Studenții de la facultățile de matematică-mecanică, fizică, chimie, biologie, geologie-geografie care și-au desfășurat activitatea de practică atît în unități productive cît și de cercetare, cum ar fi : Centrul de calcul al unor întreprinderi, Centrul de calcul al Universității, I.F.A., I.I.S., „Automatica“ I.F.B., Institutul meteorologic (Facultatea de fizică), Uzinele „Policolor“, Sintofarm, Reactivul, ICECHIM, Intreprinderea „Didactica“ s.a. (Facultatea de chimie), Stațiunea de cercetări, mașini-agricole, Stațiunea hidrozoologică Brăila, Stațiunea Zoologică Sinaia, Institutul Cantacuzino s.a. (Facultatea de biologie) au fost apreciați pentru activitatea pe care au desfășurat-o, iar noi la rîndul nostru ne exprimăm convingerea că în noul an universitar vom obține rezultate cu mult superioare.

Merită subliniată deasemeni activitatea depusă în cadrul practicii productive de studenții facultăților umaniste. Activînd în cadrul unor instituții social-culturale, în brigăzi complexe, cercetînd fenomene social-politice și culturale, probleme ale urbanisticii și mobilității forței de muncă, ale conducerii unităților de învățămînt, lucrînd pe lîngă comitetele U.T.C. de întreprinderi și sectoare, studenții Facultății de filozofie, și ai altor facultăți, pe lîngă cunoașterea fenomenelor sociale specifice societății noastre, au reușit elaborarea unor studii utile care au fost de ajutor pentru organele competente în adoptarea unor decizii. Menționăm ca un element nou care, sîntem convinși, va fi continuat mai ales pentru că are implicații importante pentru istoriografia țării, deschiderea șantierului arheologic-școală de la Pietroasele din județul Buzău.

Atelierele-școală trebuie să constituie nucleu de bază bine organizate și profilate, în care să-și desfășoare activitatea de practică productivă o parte din studenții Universității, astfel încît să asigurăm realizarea unor produse valorificabile fie pentru dotarea laboratoarelor învățămîntului de cultură generală și a celui liceal (atelierele de la facultățile de biologie, geologie-geografie) fie pentru producerea unor aparate, componente, produși chimici necesari industriei (atelierele facultăților de fizică și chimie).

Conștienți de însemnătatea excepțională pe care o au științele sociale în formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste a studenților, în formarea lor ca cetățeni devotați poporului nostru, sub conducerea organelor și organizațiilor de partid, vom depune toate eforturile pentru o mai puternică ancorare a lor în actul explicației teoretice a proceselor proprii contemporaneității, specifice societății noastre socialiste multilateral dezvoltate, în înțelegerea și aprofundarea de către studenți a politicii generale a partidului și statului nostru. Sîntem datori să arătăm că cercetarea științifică a fost orientată spre domenii de mare actualitate, dezvoltînd în același timp tradițiile școlilor românești care și-au cîștigat recunoașterea unanimă pe plan mondial. Într-un sistem de învățămînt deschis, cuceririle revoluției tehnico-științifice și apt să slujească interesele majore ale poporului, ni s-a creat posibilitatea de a ne angaja în rezolvarea unor probleme de mare importanță pentru viața economică a țării, în găsirea unor soluții științifice, utile diferitelor procese de producție, modernizării tehnicii și tehnologiilor. Într-o serie de domenii ale matematicii, fizicii, chimiei, geologiei, s-au efectuat cercetări fundamentale care au contribuit la îmbogățirea științei și tehnicii în țara noastră și la creșterea prestigiului științific al țării noastre pe plan mondial. Numeroase rezultate ale acestor cercetări au fost valorificate în practică, în diferite compartimente ale vieții economice, sociale și științifice. Este foarte semnificativ faptul că, pornind de la potențialul nostru științific, precum și de la sarcinile imediate și de mai lungă durată ale unor cerințe ale economiei și culturii, numărul contractelor încheiate de catedrele universității este de aproximativ 90, iar valoarea totală a acestora se apropie de 9 milioane lei.

Dintr-un act solitar care dispersa potențialul științific, cercetarea a devenit în multe catedre și facultăți un act colectiv cu scopuri precise și tematici de stringentă actualitate. Activitatea de cercetare contractuală a prilejuit realizarea unor colective mixte, formate din cadre didactice din mai multe catedre (facultatea de fizică, facultatea de biologie) sau din cadre didactice și cercetători din alte unități de învățămînt superior sau din unități productive și de cercetare (facultatea de fizică, chimie, geologie-geografie, matematică-mecanică, biologie), colective care au avut în vedere atît cercetarea propriu-zisă, cît și valorificarea rezultatelor obținute.

Unele cercetări efectuate la facultățile de chimie și fizică au fost valorificate ca brevete de invenții, unele din ele deja omologate. Rezultatele cercetărilor din zona de zăcămînt Baia Sprie (facultatea de geologie-geografie) sînt utilizate la centrala minieră Baia Mare : se vor aduce îmbunătățiri iluminatului halelor industriale (valorificare prin IPROMET), se vor produce dispozitive de afișaj (la F.E.A.) etc.

Răspunzînd necesității ca științele sociale să fie tot mai puternic ancorate în explicarea fenomenelor social-politice și spirituale specifice lumii contemporane, în explicarea fenomenelor revoluționare din țara noastră, cadrele didactice de la aceste catedre au obținut rezultate care contribuie efectiv la soluționarea problemelor cu care se confruntă organele de decizie ale unor județe, ale municipiului București, etc. Colective mixte formate din cadre didactice de la facultățile de drept și filozofie au realizat studii solicitate de Comitetul municipal de partid București, iar cadre didactice de la Facultatea de drept împreună cu cercetători de la Institutul de cercetări juridice elaborează studii privind „Societățile mixte“, Rolul și funcțiile dreptului, etc. Planul de cercetare științifică la Facultatea de filozofie conține numeroase teme de cercetare angajate pe bază de comenzi. Printre acestea menționăm cercetările sociologice efectuate de echipe mixte de cadre didactice și studenți solicitate de comitetele P.C.R. București, Argeș, Dîmbovița, Timișoara, Neamț, Brașov, care au întreprins cercetări concrete privind dezvoltarea economico-socială, propunînd soluții concrete. Cadre didactice de la Facultatea de istorie în colaborare cu Cabinetul municipal de partid elaborează monografii de întreprinderi industriale sau instituții de cultură (în prezent se lucrează la istoricul uzinei „Vulcan“ din București).

Menționăm că în activitatea de cercetare științifică realizată pe bază de contract, în activitatea științifică a catedrelor, în colectivele mixte au lucrat cu eficiență și competență studenți fruntași al căror exemplu îl dorim constant și multiplicat.

Dealtfel activitatea științifică studențească a fost ea însăși orientată spre teme vizînd cercetarea fundamentală și aplicativă. Sesiunile anuale de comunicări științifice studențești au arătat că multe din rezultatele obținute de studenți se referă la aria de probleme înscrise în planurile științifice ale catedrelor sau la temele care fac obiectul contractelor încheiate. Toate facultățile filologice au înscris în planurile lor de cercetare teme prioritare, elaborate de colective de catedre sau în colaborare cu institutele Academiei Republicii Socialiste România și cu Academia de Științe Sociale și Politice.

Abordînd fenomenul cultural românesc din perspectiva proprie metodologiei marxiste, propunîndu-și să valorifice în spirit partinic moștenirea progresistă a literaturii românești, cadrele didactice de la Facultatea de limba și literatura română au participat la elaborarea Tratatului de istoria literaturii române, volumul III, continuă să lucreze la Tratatul de istoria limbii române, la Istoria teoriei și criticii literare românești și la Dicționarul limbii române al Academiei Republicii Socialiste România.

La începutul noului an, cel de-al o sută zecelea din viața Universității din București, o perspectivă largă și luminoasă se deschide în fața noastră. Dorim să ne îndeplinim cu toții, atît studenții cît și corpul profesoral, în mod exemplar sarcinile de mare importanță care ne revin, avînd certitudinea că astfel instituția noastră se va afirma tot mai puternic ca un focar al culturii și științei înaintate în slujba patriei noastre socialiste.

Prof. dr. George Ciucu
Rectorul Universității din București

Tărîmul de mijloc

Însemnări de atelier

Întotdeauna am avut sentimentul intermediarității poeziei : nu ca un teritoriu pustiu, nu ca un No Man's Land, ci — dimpotrivă — ca o zonă pe care și-o dispută, cu diverse mijloace, o serie de vecini catropitori. A fost o vreme, cînd mi s-a părut că poezia este ideie frumoasă, și că trebuie s-o apăr de vorbăria fără nici un sens ; apoi mi s-a părut că trebuie să fie, în primul rînd, imagine, și că trebuie să n-o las pradă ideilor ; apoi am avut impresia că orice imagine trimite la o formă fixă și înghețată, și că numai muzica verbului e salvatoare ; în fine, mi-am dat seama că muzica o poate vida complet, ca oricare artă învecinată și invidioasă. Dar cel mai mare pericol îl vedeam în posibilitatea invadării zonei ei indeterminate de către imaginea comună, stereotipă, unanim acceptată, forjată de bunul simț, a lumii înconjurătoare : primele poezii mai reușite pe care le-am scris, și care bineînțeles nu vor fi publicate niciodată, erau menite, programatic, să... discrediteze pastelul, împingînd pînă la limita extremă a descriptivismului arma imaginii. Poate că sentimentul acestui „tărîm de mijloc“, rezervat ca o fatalitate necruțătoare poeziei, m-a făcut să mîngîi, treptat, conștiința unui artizanat poetic.

Prizonier al cuvîntului ! Aceasta a fost prima definiție a poetului, la care am ajuns eu singur. De altfel, propria mea experiență mi-o confirma : atîta timp cît o ideie, o situație, o imagine, o sugestie venită de nu-se-știe-unde nu ajungeau să cristalizeze într-un cuvînt, să se centreze în jurul lui ca în jurul unei osii care moștenea inerția mișcării, poezia mea nu izbutea să pornească. De multe ori, aveam gata versul ultim, ca un vers dat — fruct al unor conjuncturi lăuntrice de care aproape niciodată nu putem da socoteală — dar îmi lipsea versul prim și, natural, celelalte. Cuvîntul a exercitat, și o face și acum, o fascinație uluitoare asupra mea : mai întîi, mi se pare că în el se află totul, că e fierbinte ca un strop de magmă, că strălucește ca piatră prețioasă, că e viu și rebarbativ, ascuns și viclean, inert și totuși degajînd o mișcare interioară, adevărat și totuși mincinos. Apoi, această fascinație intră într-un fel de derută pentru că — tot învîrtindu-l pe toate fețele, pronunțîndu-l mental, uzînd semnificația sa centrală, și treptat și pe cele secundare — cuvîntul rămîne ca o cochilie goală, cu melcul plecat la plimbare. Nu reușeam să-i restitui sensul care mă vrăjise farmecul lui inițial, de cît logodindu-l cu alte cuvinte : și de cele mai multe ori, revelația nupțială, pe care o așteptam din partea lui, era umbrită de impresia — poate greșită — a unei mezalianțe. Nici pînă astăzi, n-am învățat să culeg roadele contrastelor între cuvinte : un fel de preiudecată a unității lexicale, care nu e probabil decît o formă mascată de purism, îmi împiedică limba de a trece brusc de la miere la fiere.

Acum, după ani de zile de meditație asupra cuvîntului poetic ; după ce disciplinele limbajului m-au ulcerat, și m-au tămăduit tot ele ; după ce am scris mai multe poezii despre cuvîntul iubire, decît despre iubire — iubirea mea pentru cuvînt îmi întărește, mereu, impresia că poezia e un tărîm de mijloc : un spațiu virtual, înlăuntrul limbajului, deci obligatoriu între mine și lucruri, pe care trebuie să-l creez de fiecare dată pentru a putea să-mi construiesc geometria verbală, i-magistică, afectivă. Sunt absolut convins că nu există poezie fără un minimum de retorică, adică fără un minimum de artă a figurilor de stil, că poezia unui limbaj nud — dacă așa ceva este cu putință — se obține numai prin savanta ei despuiere de vestminte, și că ea nu se naște nicidecum goală, așa cum Pallas se născuse gata înarmată din fruntea lui Zeus. Acum știu că inefabilul nu există, dincolo de cuvinte, ca o substanță impalpabilă, ca un ceva pentru care nu se poate găsi o expresie adecvată. Inefabilul e un rezultat al poeziei însăși, și trăiește numai în poezie, pentru că numai poezia poate să ajungă la o expresie care nu poate fi formulată altfel decît a fost formulată, care — cu alte cuvinte — este intraductibilă în alți termeni. Cum să traduci în alți termeni : Nu credeam să-nvăț a muri vreodată.... vers care nu conține nici o imagine ? Cu atît mai mult nu se poate traduce în alți termeni o metaforă...

Și totuși — așa cred — poezia e traductibilă. Există, mai întîi, o traducere imaginară (fericita expresie aparține lui V. Voiculescu) : continuarea — conștientă sau nu — a spiritului unui maestru, cu rezultate personale, adică nu ca simplu mimetism epigonic, ca pastișă nemărturisită. Cine dintre noi, poeții de azi, nu l-a tradus, uneori, pe Eminescu în limba română de azi ? Datoria față de el, a acestei limbi, e atît de mare încît oricum nu vom izbuti s-o plătim pe deplin... Există, apoi, traducerea poetică dintr-o limbă în alta, transferul unei valori singulare dintr-un spațiu cultural străin în cel propriu. Dar lucrul acesta n-ar fi posibil, dacă exercițiul poetic n-ar implica acel minimum de retorică despre care vorbeam dacă faptul stilistic al unui poet n-ar crea un spațiu poetic în limba lui natală, spațiu care poate fi re-creat într-o altă limbă, grație unui artificiu (de ce ne-ar speria acest cuvînt ?) simetric și egal ; dar nu literal, adică nu ca simplu decalc verbal. Limbă cu rădăcină veche și cu înflorescență nouă limbă în care cuvintele nu și-au epuizat semnificațiile marginale, limbă a lui Eminescu, Blaga, Arghezi, Barbu și Cotruș, — limba română posedă o plasticitate materială capabilă să accepte, și să refacă în spațiul ei universurile poetice ale unui Dante, Shakespeare, Goethe, Holderlin, Malarme sau Whitman. A traduce poezie e, poate, o aventură ; dar numai dacă se consideră că poezia însăși e o aventură a limbajului.

Ștefan Aug. Doinaș

ÎN ACEST NUMĂR :

PROZĂ DE
Radu Petrescu
și Radu F. Alexandru

AMINTIRI DESPRE VICTOR EFTIMIU
de Virgiliu Monda

CONFRUNTĂRI ACTUALE
articole de Florin Mihăilescu,
Romul Munteanu
și Vladimir Simon

CRONICA LITERARĂ
de Paul Georgescu

Alexandru George: „La sfîrșitul lecturii"

Venit cu o anume intîrziere în cetatea literară, impunîndu-se imediat, Alexandru George este acum, la al treilea volum de eseistică, unul dintre criticii eminenți, ale cărui articole sunt citite cu atenție, dacă nu totdeauna și cu aprobare. Minte clară, riguroasă, bine nutrită cu lecturi abundente, spirit polemic pus cu superbie să urnească erori mari sau mici, el scrie doar pentru a modifica o judecată sau o informație, iar consensul îl repugnă. Fraza lui viguroasă e întinsă ca un arc din care și zboară o săgeată ascuțită ce lovește, vibrînd, în ținta aleasă. Încă din „Marele Alpha", excelentul eseu despre Arghezi, el reușește să dea impresia că e primul ce citește un autor iar de întîlnește în excursul său un alt spirit îl busculează cu o grăbită politețe. Abia la al treilea volum, mai obișnuit cu moravurile literare, începe a saluta, rar, glacial, cîte un coleg viu sau decedat. Lucid, practicînd o critică la text, cu o argumentație sobră, densă și decisă, el e departe de a fi un destructiv, spiritul polemic slujind adesea unor restituiri și restaurări necesare și convingătoare, dar, recenzînd fie și elogios cartea unui coleg, preferă să-și dezvolte propriile păreri, ignorîndu-și politicos gazda. Ironie la adresa criticii cu aparat, el este însă un erudit disimulat ce iscă flșa trebuincioasă cînd trebuie. Acest grav amic al Adevărului nu are nimic comun, evident, cu T. Vianu, din groaze de Estetică și spaimă de Sistem, dar nici cu Lovinescu, pasionat de actualitate, încadrînd totul în curente de care Al. George se păzește; de altfel, Al. George preferă să viziteze trecutul literar, cu un ochi modern, decît să anime un curent nou, să descopere noi talente etc. Iscît, îl vedem mai curînd ca un călinescian sombru dar avid de opinii separate, de independență a cugetului și simțiri, dornic de a merge contra simțului comun, care nu este totdeauna și cel bun, dar păstrător, în fond, al valorii tradiției și al valorilor tradiționale. Și, pentru că Al. George ne atrăgea atenția asupra apropierii spirituale a lui G. Călinescu de negatul Lovinescu, deși mai tînărul refuza agresiv a o recunoaște, de ce n-am constata și noi această afinitate la autorul nostru fiindcă, în definitiv, călinescianismul e o formulă inimitabilă ce nu poate fi redusă la cîteva ticuri, folosite de marele cărturar cu grație, iar Al. George dornic de o lectură personală, adesea mirabilă, cu un orgoliu cutezător, îl reia pe Călinescu la modul foarte al său, dar în esență, deși negîndu-l cum procedase de altfel și Călinescu față de congenerul Lovinescu. E drept, Al. George n-a scris încă „Istoria literaturii...", dar e de bănuit că o va face. Prozator și el, Al. George, exasperat de autenticitate, nemulțumit de trăirile lui Holban, caută și dînsul a se ascunde în proză, cît mai adînc, ca și autorul „Enigmei Otiliei" care, într-un „Optimist", nega orice relație cu personalele acestui roman: pură ficțiune. O! Călinescian este Al. George și în spaima de orice „principii de estetică", în refuzul de a se referi la oricare din marile sisteme de gîndire ce agită veacul. Dar călinescian sau nu, Al. George este Al. George și cascada de cărți ce ni se pregătește îl va confirma ca el însuși. Căci, acest raționalist riguros și lucid are încă mistere le lui străsnice și, firește, Contradicția sa.

Care ar fi Contradicția lui Al. George? Ne referim, evident, NU la aceste contrazîceri de ordin formal ce îl sperîau atîta pe Maiorescu, dintr-acestea sunt destule și la Al. George, și e și firesc, și nici la anumite ambiguități din sistemafobie, ci ne referim firește la contradicția dialectică, aflată în lucruri și în fenomenul gîndirii. Să ne explicăm. Al. George este hotărît „logic și Raționalist" (pag. 71; 117), deci anti-irațional (pg. 71; 197) și un om „de stînga". Cu osebite prilejuri el definește critica drept o „totalitate" (pg. 67; 201; 208), o judecată globală, sintetică. Critica se face la text, la obiect și e o judecată conceptuală, „o replică logică la actul de creație". „ea nu-și creează obiectul și trebuie să fie la obiect" (pg. 378), dar și cum, e „o formă a dialecticii" (pg. 373). Mai mult: „Activitatea unui critic și rostul adevărat al acțiunii lui nu se pot lămuri decît în totalitatea ei, sau măcar pe un plan vast de desfășurare" (pg. 373). Rostul criticului e acela de a stabili, sau restabili, Adevărul (pg. 73). Analiza, uneori, reface cadrul concret istoric, social și politic: „Partidul Coanei Joițichii". O excelentă analiză de psihologie socială vom afla și în „Un erou de tragedie" unde este urmărit tipul „substitutului social" (pg. 93), cu alte cuvinte personajul „substitut al mentalității unei clase din care nu făcea parte" (pg. 95), exprimînd cu frenezie ideologia unei clase suprapuse, hermetic interzise lui. Printre restabilirile de adevăr, acelea despre Panu (pg. 51), ca și despre Pîrvan (pg. 71; 197) sunt curat ideologice. Scriind elogios despre „Literatura română între cele două războaie mondiale", criticul notează aprobativ că „lucrarea lui Crohmălniceanu se deschide cu o vastă prezentare a epocii sub multiplele ei aspecte, sociale, politice, de idei, cu multe ecouri în presa literară și care caută a pune în valoare frămîntările ideologice..." (pg. 203). Cu înțelegere e receptată și solida lucrare a lui Paul Cornea — „Originile romantismului românesc" — pentru perspectiva ei social istorică. Apărînd poezia nouă românească față de acuzațiile unui poet, apărare exactă, Al. George scrie aceste rînduri: „De altminteri se pune întrebarea — și o dată cu ea intrăm în inima problematicii moderne — o posibilă oare o poezie care să nu spună nimic?" Cu eleganta inteligență, Al. George analizează „Elegia intîia" de Nichita Stănescu. Totul are sens iar acolo unde acesta NU apare la prima vedere, el trebuie descoperit prin analiză. Descoperirea sensului e sensul criticii, cel puțin unul dintre ele, fără de care nu.

Am notat cîteva dintre ideile care m-au incitat, scoase, firește, din contextul unor demonstrații admirabile. Spuneam, la început, că spiritul polemic, acest primum movens al lui Al. George, este adesea constructiv, în sensul unor restabiliri de adevăr. Așa, să amintim „La Heliade", reabilitarea lui V. A. Urechia, a lui Panu și mai ales lauda lui Macedonski, strălucite expresii ale argumentării riguroase. Studiile citabile sunt, desigur, mai multe, îndeosebi inspiratele pagini dedicate marelui Lovinescu. Psihologic vorbind, ni s-a părut de tot interesul articolul „Subiectivism", dedicat lui G. Călinescu. Constatînd că afirmațiile criticului au „un caracter acut, pătimaș", Al. George notează: „Se poate observa că autorul stăruie mai cu plăcere asupra vreunui scriitor atunci cînd are de contestat ceva decît cînd are a recunoaște o valoare" (pg 193). Ce admirabilă autodefinițiie! Dar să completăm: și la unul și la celălalt, răsturnarea este adesea valorificantă. Cum am mai spus-o: „Istoria literaturii...", operă nepereche, n-a provocat decît un cutremur valoric, mai ales pe teritoriul secolului trecut, fiind, dimpotrivă, o reconfirmare, din perspectivă modernizată, a valorilor admise, cu retușuri minime.

Vorbind însă de polemist se cuvine a reține cîteva idei fundamentale ale glosatorului în această problemă: „... vom atrage atenția, scrie Al. George, asupra faptului că polemica trebuie să rămînă un exercițiu al spiritului prin care se descoperă sau se pune în valoare un adevăr, și că de multe ori talentul celui care discută poate fi o forță de înșelare asupra realității, dacă nu chiar o formă de injustiție, cu atît mai periculoasă, cu cît el e mai dăruit de muze". „Maestrul acestei maniere a fost Maiorescu..." (pg. 61). Ideea e de toată importanța fiindcă, în genere, talentul și abilitatea expresiei au fost substitute ale Adevărului. Desigur că nu se poate trece repede peste o problemă atît de importantă. „Nouă ni se pare, crede Al. George, că Maiorescu a inaugurat și reprezentat în mod eminent în primul rînd un stil de polemică în care centrul de gravitate cade pe amănunt și pe formă". Un ins „poate formula un adevăr, dar greși spectaculos într-o chestiune de amănunt; el poate susține o idee mare și nouă, dar pe care nu știe să și-o valorifice cum trebuie. Maiorescu a avut, ca nimeni pînă la el, talentul de a descoperi punctele slabe ale adversarului și a ocoli mereu inima chestiunii" (pg. 62). Al. George observă just că „Maiorescu nu s-a ocupat de adversari de talia lui", ocolindu-l pe, totuși, neastîmpăratul Hasdeu, iar cînd „a încercat să-și aplice instrumentul polemic la un caz pe măsura lui, a eșuat indiscutabil". Cazul acesta interesîndu-ne în mod cu totul deosebit, vom cita pe larg. „E vorba, specifică Al. George, de polemica cu Gherea, redusă, în ceea ce-l privește, la niște observații formale, care n-au atins niciodată poziția ideologică reprezentată de celălalt. Putea Gherea să nu aplice just schema silogismului, putea să atribuie teoria platoniciană a idealismului estetic nemților cu frazele lor nebuloase, se putea ca el să nu înțeleagă bine emoția „impersonală" (deși în toate acestea Gherea are dreptate — n.n.), el rămîne un ideolog ferm, cu o doctrină modernă, care știuse să agite spiritele, să formeze o școală. Pentru generația de la 1890, hirurilor a ieșit Gherea..." (pg. 64). În felul polemicii maioresciene se admiră „niște momente de curată comedie" dar NU sloana „de practică avocățească". Or, ni se reamintește, criticul e ținut să caute Adevărul în texte și nu să compromită persoane pe chestiuni lăturalnice și de pură formă (pg. 73).

Cred că este clar. Mintea limpede a lui Al. George cere aplicarea pe text, și „logic și raționalist", caută Adevărul, sau îl restabilește, alungînd eroarea. Acțiunea criticului tinde spre totalitate. Cum am văzut, Al. George, ce se refuză estetismului, folosește sau aprobă analiza contextului social politic. În ce ar consta deci „contradicția" lui Al. George? În aceea că, dacă toate aceste elemente — ce nu sunt culese la întîmplare, ci constituie modul firesc de gîndire al criticului, chiar cînd ele nu sunt numite ca atare — duc cu necesitate spre un sistem referențial, totuși criticul se ferește, instinctiv, dacă nu metodic, de o situare în raport cu principalele sisteme de gîndire discutate azi în lume. Or, Adevărul există doar într-un sistem referențial. Într-un loc ni se vorbește de „teoriile" lui Gherea, deși acesta nici n-a avut așa ceva, aplicînd doar — primul, la noi — metoda materialismului istoric. Paul Cornea e încadrat în școala lui D. Popovici, deși o asemenea școală nici nu există, dar nici în cazul lui Cornea, nici al lui Crohmălniceanu, criticul nu se referă explicit la materialismul istoric, deși tocmai rezultatele aplicării acestei metode le elogiază dînsul. Scriind aprobator despre cartea excelentă a Georgetei Horodincă, dedicată lui Anghel, evită orice referință la dialectică sau la psihanaliză, deși textul invită insistent la aceasta. Articolul suspect de iritat la adresa lui Holban (deși autorul îl reproșase lui G. Călinescu de a fi fost afon față de modernitatea lui Holban), respinge pînă și teoria camiliană a „autenticității" și trimite, ca și G. Călinescu, inadecvat, la Gide care fabricita euforic. Respingînd orice contact cu existențialismul, Al. George se vădește mai ortodox clasicist, mai nesmeronic decît divinul Jim care, acum trei decenii, era nesmeron. Toate aceste ocolișuri duc la o sistemafobie ce intră în contradicție cu o gîndire conceptuală, logică, riguroasă, cu un Raționalism consecvent. Sistemul de gîndire este, în definitiv, coerență. Și apoi, aceste ocolișuri izolează factice o inteligență eminentă, susținută de o vastă cultură, de principalele sisteme ideologice ce se confruntă azi în societățile moderne. E o izolare nepricinuită. Desigur, nu e vorba de a primi orice, ci doar de a intra în dialog, de a te defini în raport de marile curente de idei ce agită lumea contemporană. Mai mult, criticul se teme chiar de curentele deja înregistrate de istoria literaturilor. Din faptul că el „NU există în stare chimică pură" (G. Călinescu) autorul e gata să se îndepărteze de existența lor (pg. 41—n.n. Firește că istoria literaturii nu se împarte în felii, ca tortul lui Mr. Pickwick" și „curentele" fiind comoditățl pedagogice, dar și scheme folositoare în relativitatea lor.

Dar luciditatea Raționalistului, rigoarea cercetătorului, duritatea antimistagogului și o reală independență de gîndire vor rezolva antagonismul în sensul folosirii din plin a singurei metode de gîndire consecvent creatoare a secolului nostru. Ca un cititor fidel al lui Alexandru George vai continua să-l... receptez activitatea creatoare cu interes și simpatie.

Paul Georgescu

jurnal de lectură

ILIE CONSTANTIN

A doua carte despre poeți

Editura Cartea Românească, 1973

Stima și prețuirea pentru activitatea critică a poetului Ilie Constantin se explică mai puțin prin aspectul sistematic și tenace al preocupărilor sale în această direcție și mai mult prin evitarea unui punct de vedere tranșant personal, ca expresie a unei perspective de înțelegere determinate direct de caracterul poeziei sale. Pentru a preîntîmpina, probabil, eventuala obiecție că ar judeca producțiunile lirice ale confraților analizîndu-le prin lentila fatal îngustă și exclusivistă a propriei creații, Ilie Constantin a preferat să-și „neutralizeze" opiniile pînă la a-și forma un stil critic impersonal în expresie, de o rece „obiectivitate", sugerind mai mult un diagnostic literar decît o reconstituire critică a universului unei opere, singura culoare permisă în sobrele sale comentarii fiind obținută printr-o inflexiune malițioasă elegant exprimată. Practicînd mai ales o critică „de întîmpinare", de examen rapid și de verdict precizat, fără tandre ocoluri în jurul cărților discutate, Ilie Constantin și-a valorificat totuși experiența și poetică în acțiunea de izolare atît a izbînzilor cît și a eșecurilor existente în volumele confraților, indiferent dacă aceștia erau posesorii unor lungi cariere literare sau simpli aspiranți la glorie. Privind „din interior" fiecare text poetic, Ilie Constantin și-a format o remarcabilă capacitate de a indica punctele de maxim interes și locurile vulnerabile, întocmind, în aproape fiecare cronică sau recenzie, o micro-antologie reprezentativă pentru autorii avuți în vedere. Nu viziunea de ansamblu trebuie căutată în textele sale critice, ci indicațiile unui expert atrag atenția cu densebire.

A doua carte despre poeți confirmă în mare parte această imagine, cunoscută din culegerile anterioare, a criticii lui Ilie Constantin, propunînd însă totodată o îmbogățire a registrului de percepție și de analiză prin cele cîteva eseuri așezate la începutul volumului. Descoperim aici și un interpret, nu doar un cunoscător: el este capabil să privească în toată amploarea creația unui autor, scuturînd praful prejudecăților și redînd-o unei existențe noi lată, spre exemplificare cîteva memorabile rînduri despre Ion Heliade Rădulescu: „Moștenirea lui Heliade trebuie văzută «de foarte de sus și de foarte departe», altfel proporțiile ei vii par o gigantică acumulare de ruine. Școala ne-a obișnuit cu clasica poemă **Zburătorul**, cea mai cuminte și mai rotundă dintre creațiile acestui autor. Popularitatea acestui text — în stare, el singur, să-i asigure un loc demn în istoria literaturii — împiedică, oarecum, accesul în zona majoră a creației hellaști. Iar aceasta trebuie căutată în materia informă a **Anatolidei**, (...). În cele mai înalte locuri ale liricii sale — și acestea sunt mai multe decît se crede! — Heliade nu-i este inferior genialului său urmaș (lui Eminescu, n.n.), iar lupta sa cu o limbă încă nedeprinsă a purta mesaje lirice atît de grandioase te poate zgudui, în cazul că nu cedezi facilei ispite de a rîde pe seama unor exprimări bizare ori de-a dreptul rebarbative". La fel, în densa cercetare despre „Arghezi, ultime acorduri" sau în notele privitoare la poezia lui Miron Radu Paraschivescu descoperim un subtil critic dotat cu puterea de a elabora o viziune proprie. Chiar dacă un text despre Al. Philippide nu face decît să reia o serie de afirmații critice anterioare, chiar dacă o parte dintre comentariile aflate în prima secțiune a cărții abuzează de amabilități, **A doua carte despre poeți** face de netăgăduit afirmația că în persoana poetului Ilie Constantin actualitatea literară și-a găsit unul dintre comentatorii fideli și avizați. **Cartea unei constelații**, antologia anunțată și promisă în textul final, va completa, credem, în chip armonios, cele trei volume de texte critice apărute sub semnătura lui Ilie Constantin.

MARIN BUCUR

Istoriografia literară românească

Editura Minerva, 1973

Critic și istoric literar, cercetător înclinat spre reconstituirea documentară spectaculoasă, prozator, Marin Bucur dă în **Istoriografia literară românească** cea mai importantă producțiune a carierei sale literare. Autorul pornește de la o bună intuiție, propunîndu-și să înfățișeze, într-o ordine impusă de sistematizarea personală a materiei, evoluția și configurația istoriografiei literare românești ca fapt specific de cultură, cercetarea urmărind cel puțin trei planuri de referință: dezvoltarea istoriei literare, modul în care istoria literară reflectă metamorfozele creației, evoluția și constantele ideologiei literare naționale. Pe cît sunt însă de vaste și ambițioase proiectele autorului, pe atît sunt de mărunte rezultatele; discipol al lui G. Călinescu, Marin Bucur și-a însușit atributele exterioare ale maestrului, imitat pînă și în ritmul surprinzător variat al frazelor, dar grelele false călinescianismului suferă o totală degradare prin acest transfer, vestmîntul imperial fluturînd larg pe un trup prea mic. Întreg volumul este o colecție de extravaganțe istorico-literare, de bizarerii lingvistice, de formulări aberante, asupra cărora s-au rostit atît Șerban Cioculescu într-o totuși amabilă și lăturalnică discuție despre această capodoperă a lipsei de control (în „România literară" nr. 21, 24 mai 1973) cît și, întocmind lungi și metodice liste de erori provocate pînă și de necunoașterea flagrantă a limbii române, Al. Dobrescu (în „Convorbiri literare" nr. 13, 15 iulie 1973). Nu are de aceea nici un rost să completăm ori să reluăm șirurile de inepții; vom spune doar, parafrazînd cele scrise de Marin Bucur despre Anghel Demetrescu („**tronează în diletantismul de mare calitate**"), nu însă fără a substitui și termenul final, că propoziția critică definitorie pentru autorul acestui volum de peste 600 de pagini este următoarea: „**tronează în diletantismul de mare cantitate**".

Mircea Iorgulescu

PRIMIM SPRE PUBLICARE:

Stimate tovarăș redactor șef,

Constat că am devenit de la o vreme obiectul predilect al rubricii „Punct și virgulă". Întrucît această rubrică nu e semnată, sînt silit să mă adresez Dvs. Îmi vine greu, recunosc, să discut modul pieziș, insinuarea, tehnica insidioasă și în orice caz nu îndeajuns de onorabilă prin care autorul (era să zic semnatarul) notelor în cauză înțelege să se exprime. S-ar părea că, deși anonim, își ia măsuri de precauție suplimentare. În absența articulării unor argumente, răzbate doar o dispoziție umorală tenebroasă. Dar ce nu poți dovedi în circumstanțele unei idiosincrazii? Și la ce arsenal deplorabil de mijloace trebuie să recurgă anonimul? Dorind să mă combată cu orice preț (chiar cu aceln al falsului curaj), nu ezită de a mima ignoranța. Da, ignoranța, deoarece e cu neputință să nu înțeleagă sensul unor cuvinte precum avangardă sau similifiziologic, e imposibil să nu cunoască procedeul utilizării ample a citatului în critica noastră reprezentativă de la G. Călinescu încoace, e de necrezut că nu e la curent cu punctul de vedere al lui E. Lovinescu, de la care ne revendicăm, în legătură cu „voluptatea expresiei" în critică, cu calificarea literară a oficiului criticii. Desigur, oricine are dreptul la orice părere și sînt ultimul care ar refuza gestul polemic. Dar sub condiția unei discuții oneste, care să vizeze punctele majore ale unei scrieri, fără a se refugia în amănunt, în paranteză, în... punct și virgulă. Și mai ales fără un anonimat stînjenitor, de natură a umbri intenția de conștiință a oricărui demers critic.

Cu încredințarea că în virtutea dreptului la replică veți publica textul de mai sus, primiți vă rog expresia respectului meu.

Gheorghe Grigurcu

N. RED.: Gestul polemic începe la punct și virgulă și sucombă la puncte-puncte.

punct și virgulă

Un dascăl de altădată

Printr-o coincidență, mai multe reviste, sub diverse forme au readus în actualitate personalitatea fostului profesor de italiană de la Universitatea din București, Ramiro Ortiz. După ce în „Orizont" se amintea acum cîteva luni că au trecut 30 de ani de la moartea profesorului și după ce „Tribuna" a publicat un mănunchi de scrisori ale sale către Liviu Rebreanu, „Secolul 20" în articolul recent Italia pentru prima dată rolul îndeplinit de Ortiz în formarea și orientarea intelectuală a autorului Bietului Ioanide. Acum, în urmă, „Steaua" (nr. 17) a publicat și ea un text evocator datorat italienistului D. D. Panaitescu, care extrage din diferite scrieri ale lui Ramiro Ortiz știrile privitoare la familia sa și la atmosfera anilor de copilărie. Textul lasă impresia unui fragment dintr-o lucrare mai amplă avînd drept scop reconstituirea biografiei înrăitatului dascăl. Desigur că el merită pe deplin o asemenea lucrare, cu titlu de omagiu pentru multele servicii aduse culturii noastre în cei peste 25 de ani cît s-a ocupat de instruirea tinerilor români în cunoașterea limbii și literaturii italiene. Ca și colegul său, dascălul de franceză, Charles Drouhet, Ramiro Ortiz nu s-a limitat la îndatoririle de catedră, desfășurînd o intensă activitate pentru răspîndirea la noi a valorilor culturii italiene, pentru descifrarea relațiilor existente în trecut între cultura și spiritualitatea română și cea italiană și pentru consolidarea punților existente printr-o cunoaștere reciprocă din ce în ce mai fecundă. Propriile sale studii și articole, pe teme clasice ori moderne, — de la Dante la d'Annunzio — au constituit un model de erudiție și suplete interpretativă, citindu-se încă astăzi cu mare satisfacție și folos. Din păcate, ele nu au circulația pe care o merită. Ca să nu mai vorbim că unele sînt publicate numai în italieneste. De la articolele întîmplătoare prin reviste, ar fi potrivit să se treacă acum la un gest omagial decisiv prin alcătuirea unui volum din scrierile lui Ortiz.

Chestiuni de rigoare

O tardivă recenzie publicată de G. Muntean în „România literară" readuce în atenție antologia „Satira în literatura română" lansată de Editura Albatros cu prilejul Salonului cărții din primăvară. Recenzentul desfășoară o intensă informație bibliografică pentru a ne convinge de îndelunga experiență acumulată de autorul citatei antologii în materie de ediții, așa fel că nu prea îi mai rămîne spațiu să se pronunțe asupra ultimei lucrări care formează, în cele din urmă, obiectul intervenției sale. El reține „ambiția de a fi reprezentativă", dar nu poate să nu facă rezerve în ce privește selecția materiei, deși refuză a discuție mai aplicată pe motiv că orice antologie este „expresia gustului și înțelegerii celui ce o alcătuiește" Totuși, dacă e vorba de înțelegere, adică interpretare critică, este de presupus că se ajunge la stabilirea unor criterii în funcție de care se operează alegerea și organizarea întregei materii, iar criteriile pot fi discutate foarte bine. Însă aici nu ai ce discuta, tocmai fiindcă nu sînt criterii. Nici în prefață și nici în altă parte nu se precizează ce înțelege autorul prin noțiunea satiră și ce urmărește să înfățișeze el. Judecînd după conținutul antologiei, uneori conceptul de satiră este extins pînă la dizolvare incluzîndu-se în culegere oarecari articole jurnalistice de atitudine critică fără nici un raport cu satira efectivă — după cum, pe de altă parte, evoluția satirei apare sărăcită, răduvită de aspecte definitorii (grotescul, absurdul automatismelor) pentru împlinirea sa modernă. Locului comun și formulelor șablon de circulație didactică și de o factură pragmatic-sociologică, din prefață, le corespunde în planul selecției textelor amalgamul stufos. În loc să fie strînsă în jurul cîtorva repere ferme, materia se risipește într-o succesiune fără altă continuitate adesea decît cea strict cronologică. Concepția amorfă, pauperă despre satiră a editorului îl împinge spre arbitrar și confuzie. Cu ce exigențe estetice operează și din ce unghi aspiră să surprindă specificul satirei dacă acceptă naginile documentare ale doctorului Ulieru, dar omite creații originale ale unor autori consacrați tocmai prin verva satirică, de tipul D.D. Pătrășcanu sau Ion Călugăru? Sînt și alte absente nemotivate ca Gib I. Mihăescu (excelent în divulgarea stereotipiei maniacale din „Bratul Andromedei") ca Joachim Botez cu savuroasele sale „Însemnări ale unui belfer" ca Sărmanul Klonstock cu pitorestile și causticile tablouri ale periferiei din „Feciorul lui nenea Tache Vameșul". Dar Victor Ion Popa, dar G.M. Zamfirescu? Și în partea destinată producției literare mai noi apar dereglări, denivelări și amalgamări prohibd improvizația. Unele texte și chiar unii autori sînt introduși cu forța, abuziv în perimetrul satirei — în schimb sînt uitați cei în drept s-o ilustreze. Un întreg contingent al poeziei sarcasmului, cu Dimitrie Stelaru și Geo Dumitrescu în cap, este abandonat indiferenței. Culmea se produce în sectorul prozei de unde lipsește cel mai acut ochi satiric actual, Teodor Mazilu. În asemenea condiții, sinteza promulgată chiar de titlul colecției în care a apărut antologia satirei, seamănă a întreprindere insuficient consolidată, lipsită de fermitate și claritate critică. Deficientele sînt prea evidente pentru a nu conveni și recenzentul întîrziat al „României literare" că pot fi discutate fără nici o primejdie de a violenta gustul personal al nimănui, întrucît, totuși, o antologie este înainte de toate o chestiune de rigoare.

azi în librării

EDITURA „CARTEA ROMÂNEASCĂ"

— ILARIE VORONCA: „Mic" manual de fericire perfectă". Traducere de Sașa Pană — 252 pag., 10 lei.

— CONSTANȚA BUZEA: „Răsad de spini", versuri — 140 pag., 11 lei.

EDITURA „EMINESCU"

— GRIGORE HAGIU: „Poezii" — ediție de autor — 316 pag., 14 lei.

— KISS JENŐ: „Omul și marea". În limba maghiară — 180 pag., 7 lei.

— RADU CIOBANU: „Treptele Diotimei", roman — 488 pag., 15 lei.

EDITURA „MINERVA"

— C. DOBROGEANU-GHEREA: „Asupra criticei" — Studii și articole — (Seria „Arcade") Antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu — 320 pag., 6,50 lei.

— CESARE PAVESE: „Satele tale". „Diavolul pe dealuri", roman. (Col. „Biblioteca pentru toți") Traducere, prefață și tabel cronologic de Florin Chirițescu — 272 pag., 5 lei.

— MOLNAR FERENC: „Iliom". „Ofițerul de gardă". „Teatru de castel". Traducere, prefață și tabel cronologic de Emeric Deutsch. (Col. „Biblioteca pentru toți") — 430 pag., 5 lei.

EDITURA „ALBATROS"

— ROMUL MUNTEANU: „Jurnal de cărți" — 360 pag., 8,50 lei.

— CORNEILLE: „Cidul" (Col. „Texte comentate Lyceum") În românește de St. O. Iosif. Ediție îngrijită și prefață de Micaela Slăvescu — 192 pag., 7,25 lei.

— MIKÓ ERVIN: „Porțile de fier", reportaje — 168 pag., 6,75 lei.

EDITURA „KRITERION"

— „Az Erdelyi Helikon Koltoi" (Poeții revistei Erdelyi Helikon — 854 pag., legat: 41 lei.

— ÁRVAY ÁRPÁD: „Elodok Peldája" — Mult sázadi müvészek a magyar román kapcsolatok elmelyiteseert — (Exemplul strămoșilor) — 240 pag., broșat: 8,25 lei; legat: 12,50 lei.

EDITURA „JUNIMEA"

— „Amintiri despre Titu Maiorescu". Ediție îngrijită de Ion Popescu — 220 pag., 6,50 lei.

— Lucian Ionescu: „Expertiza criminalistică a scrisului" — 320 pag., 11 lei.

EDITURA „DACIA"

— VASILE BOGREA: „Sacra via", — 345 pag., 20,50 lei.

— „Teatru american". Traducere de Mihnea Gheorghiu — 325 pag., 22,50 lei.

— „Szép maghiar komédia" ((Începuturile dramaturgiei maghiare). 253 pag., 4 lei.

EDITURA „FACLA"

— ION LUCA CARAGIALE: „Fabule, satire, parodii". Prefață de L. Călin — 172 pag., 7 lei.

EDITURA „UNIVERS"

— ALVARO CUNQUEIRO: „Omul care semăna cu Oroste" (Col. „Meridiane") Traducere și prefață de Irina Runcan — 310 pag., 6,50 lei.

— KIM MAN CIJUN: „Zisul celor nouă suflete", roman (Col. „Clasicii literaturii universale" Traducere de Ecaterina Sișmanian — 238 pag., 8,75 lei.

EDITURA „MILITARĂ"

— MIHAI STĂNESCU: „Cîntece pentru timpul meu" — 110 pag., 5 lei.

— VIRGIL CARIANOPOL: „Stergar românesc" — 88 pag., 5,75 lei.

Corneliu Belciugățeanu

În urmă cu cîteva zile a plecat dintre noi, pentru totdeauna, la numai cincizeci de ani, Corneliu Belciugăteanu. Omul, un strălucit intelectual al generației sale, și-a dăruit întreaga viață unei munci nobile, în care arta s-a împletit cu știința, dovedindu-se un mare iubitor al frumuseții și binelui.

Complex și neliniștit, erudit și pasionat, prietenos și incisiv, a șocat deseori dar, de o mare sinceritate și fidelitate față de propriile sale principii, nu s-a contrazis niciodată.

Poetul a debutat în 1946 cu volumul „Fugind de neant", manifestînd o frondă și o infatuare juvenilă, prin ceea ce declara tar prin ceea ce scria realizînd o poezie care se remarcă prin finețe și gust prin spiritualitate și inteligență așa cum se poate observa și în ultima culegere „Versuri din patru decenii", 1970.

Înzestrat cu o vastă cultură nu numai literară și estetică ci și științifică, Corneliu Belciugăteanu a fost un adevărat model profesional fiind recunoscut ca unul dintre cei mai valoroși psihiatri ai țării noastre.

Ultimii ani i-a trăit cu discreție, retras, purtînd cu el o tristețe ce prevestea parcă apropiatul său sfîrșit care lasă adînci regrete în sufletul prietenilor și colegilor lui.

Nicolae Damian

confruntări actuale

Variantele și invariantele criticii tematice

Cînd René Wellek a încercat să clasifice în șase categorii **direcțiile criticii din secolul XX**, el nu ajunsese să-și formeze în mod public un punct de vedere explicit asupra **noului val** din peisajul criticii actuale.

De aceea, **Critica tematică** cu toate variantele pe care le înregistrează de la un autor la altul nu intrase încă în orizontul preocupărilor sale, firești dealtfel pentru un istoric al ideilor literare contemporane.

Trebuie să precizăm de la început că **tematismul** în critica literară nu reprezintă o descoperire de dată foarte recentă. Originea sa este îndepărtată, iar sensurile inițiale, ca și nuanțele înregistrate pe parcursul secolului trecut, sînt sensibil diferite de cele înregistrate în ultimele decenii ale veacului nostru. În eseul său, **Tematica și critica**, Harry T. Levin ne atrage atenția asupra faptului că „**thema**" reprezenta în retorica greacă și latină **argumentul** din cadrul unui discurs, element care în retorica jansenistă era cunoscut sub termenul de „**donnee**". Implicațiile semantice originare ale termenului demonstrează cu ușurință că **studiul tematic** a pornit de la arta retoricii, s-a extins asupra operelor literare cu caracter epic, după care a reprezentat multă vreme (în mare măsură și astăzi) un mod tipic de abordare a textului literar în școală.

Concepută în această manieră, examinarea tematică a operei literare are la bază o evidentă separare între **conținut** și **formă**. Tipul acesta de cercetare a fost apoi acreditat mai ales de unii cercetători germani din veacul trecut, care au ajuns să cristalizeze o nouă ramură a **științei literaturii**, cunoscută sub numele de **Stoffgeschichte**. Extinsă și asupra studiului circulației motivelor, tematologia a găsit în W. Dilthey un exponent strălucit care a încercat să facă din **Motivenlehre** o metodă destinată să scoată în evidență semnificația pe care o capătă unele teme și motive universale în opera fiecărui scriitor. Cum era și de așteptat, metoda aceasta a fost preluată de istoricii literari comparatiști. Dar de la Baldensperger și Paul Hazard pînă la Paul van Thiegem și epigonii săi, sistemul se degradează sensibil, convertindu-se într-un inventar simplificator de teme și motive, separat în mod artifical de valoarea artistică a scriiturii investigate. De aceea, Croce, la timpul său, se declarase adversarul fățiș al acestei metode, iar în anii din urmă Richard T. Levin considera pe bună dreptate, **tematologia** ca o **pseudoștiință** literară.

Dar de la studii ca **Répertoires des themes** de Raoul Celly, **Stoffe der Weltliteratur** de Elisabeth Frenzel, **Le thème de Promethee, dans la litterature europeenne**, de Raymond Trousson, se ajunge la un nou mod de cercetare tematică, menit să scoată în relief nu ceea ce este comun pentru anumite categorii de scriitori din lume, ci ceea ce pare să le confere amprenta lor originală cea mai profundă.

Pionerul criticii tematice moderne este, după cum se știe, Gaston Bachelard. Este adevărat că în cele mai multe opere ale sale, cunoscutul savant francez nu depășește nici el stadiul studiului fenomenologic al temelor, care reprezintă pentru el **citate ilustrative**, destinate să acrediteze sistemul său filozofic și estetic și pe planul cercetării literare. Gaston Bachelard pleacă de la premiza că imaginația se diversifică în funcție de felul în care intră în alianță cu anumite elemente ale materiei. În **Apa și visele**, el afirmă că „**este posibil să fixăm o lege a celor patru elemente prin care pot fi clasificate diversele tipuri de imaginație materială, în sensul că acestea se atașează focului, aerului, apei, pămîntului**". Concepînd actul critic ca o **reverie pe marginea unei alte reverii**, ginditorul francez, încearcă să stabilească un nou sistem critic tematologic, rezultat din alianța între **fenomenologie** și **psihanaliză**. Cartea sa **Psihanaliza focului** (1938), ca și altele de mai tîrziu, cum este **Poetica spațiului** (1957), sînt concepute în acest spirit.

Pornind astfel de la premiza explicării **reveriilor prin reverii**, Gaston Bachelard, în faza în care era încă excesiv de mult tributar psihanalizei, caută anumite teme literare, rezultate din straturile cele mai adînci ale vieții psihice, destinate să dea nota particulară a unor opere sau autori. În felul acesta, ajunge să stabilească doar anumite categorii de scriitori, situați sub zodia unui numitor comun, rezultat din complexul lui Prometeu, Empedocle, Novalis, Hoffmann etc. Rezultate din alianța între reverie și elementele materiale, complexele acestea culturale au în structura lor diferite componente. Complexul Ofeliei, de pildă, integrează elemente absolut necesare ca : **apa, femeia, floarea, tinerețea, moartea** și **părul**.

Metoda bachelardiană scoate de la început în evidență o altă viziune asupra conceptului de **temă**, sugerată de psihanaliză. Dar și în **Poetica spațiului**, unde cercetează teme ca : scoica, sertarul, colțul, casa, podul, pivnița etc., rămîne dominant citatul care ilustrează o anumită temă, nu studiul operei ca o totalitate organică. Tehnica aceasta a **decupajului literar**, care va avea sensibile consecințe negative pentru unii dintre exponenții criticii tematologice, relevă absența preocupării pentru judecata estetică și specificitatea operei.

Derivată din Bachelard, Sartre și Freud, critica tematologică din ultimele decenii trece printr-un sensibil proces de diversificare, rezultat atît din accepțiunile diferite date conceptului de temă, cît și din modalitățile variate de abordare a textului literar.

Dacă pentru Bachelard temele preferate sînt **apa, focul, pămîntul, aerul** sau **complexele culturale**, pentru ceilalți critici desprinși din școala sa ca : Jean Paul Weber, Charles Mauron, Jean Pierre Richard, Jean Starobinski și Georges Poulet etc., **temele** capătă sensuri care permit o înțelegere mai organică și mai complexă a creației literare.

Dacă ne oprim asupra unor tentative de definire a temelor în **noua critică franceză**, putem constata de la prima vedere deosebirile de concepție. Pentru J.P. Weber, bunăoară, „**Tema este trăsătura unei amintiri din copilărie, rămasă în memoria unui scriitor (în general a unui artist, a unui savant, a unui filozof, etc.). Amintirea aceasta tematică nu este întotdeauna inconștientă. Inconștientă rămîne relația dintre temă și operă**". Distingînd **tema de motiv** criticul francez precizează că acesta din urmă reprezintă doar o problemă de vocabular. Cercetarea operelor unor scriitori cu o formație diferită îl duce astfel pe J.P. Weber la convingerea că tema poate fi oferită de un obiect, cum este **orologiul** în poezia lui Vigny și Poe, gravura cu **Turnul șoarecilor** din opera lui Hugo, **pasărea moartă** din poezia lui Mallarmé etc.

Acceptînd ideea unor **teme unice** în operele scriitorilor sau cel mult prezența a două teme J.P. Weber demonstrează existența acestora în scriitura literară fie prin recurența lor în cele mai multe texte, fie prin atestarea acestora de unele opere cu caracter biografic.

Critica tematică cultivată de Jean Paul Weber are însă numeroase neajunsuri. Deși autorul cercetează cu rigoare **formele semnificante**, el ajunge la o **reductibilitate tematică** ce sărăcește universul literar al operei și uniformizează textele, atenuînd astfel sensibil originalitatea fiecărui scriitor.

Desprinderea unor teme se bazează și în scrierile lui Jean Pierre Richard pe unele concepte similare. El definește tema ca „**un principiu de organizare, cu o schemă mai mult sau mai puțin obiect fix, în jurul căruia are tendința să se dezvăluie și să se constituie o lume**". Dar autorul **Universului imaginar al lui Mallarme** (1961) nu are în vedere principiul **recurenței** unor forme semnificante, apreciate la modul cantitativ. Pe el îl interesează anumite **cuvinte-cheie, obiecte-fetiș**, imagini preferate, care pun în lumină **funcția topologică** a temelor și valoarea lor **strategică**. Pornind astfel de la o **intenție fundamentală**, de la tipul de **senzații**, care mediază contactul dintre conștiința poetului și lume, J.P. Richard descoperă la Nerval, Baudelaire, Rimbaud și Verlaine atitudinea față de **experiența abisului**, la Mallarmé **vocația nocturnă**, la Paul Eluard dialogul dintre **eul individual** și **eul social** etc.

Izomorfismul aplicat pe planul imaginilor, **fenomenologia privirii** ca modalitate de identificare a tipului de senzații care mediază conștiința scriitorului cu lumea, reprezintă astfel criteriile fundamentale pe care se întemeiază.

Critic aplicat de mare subtilitate, J.P. Richard nu poate ieși însă din corsetul unor principii arbitrare de decelare a temelor. De aceea, aplicînd aceeași metodă, un alt critic ajunge în mod inevitabil la alte rezultate.

Cu Charles Mauron și Georges Poulet, critica tematică se extinde pe alte planuri, sensibil diferite. Adept al **psihocriticii**, Ch. Mauron precizează că aceasta își propune să caute „**asociațiile involuntare de idei sub structurile voite ale textului. Tehnica trebuie să anuleze (provizoriu) pe cele din urmă pentru ca să apară cele dintîi**".

Dacă prin comparație tradițională de texte erau semnalate doar anumite conținuturi conștiente, prin **tehnica suprapunerii** acestora rezultă repetații obsedante, asociații inconștiente, asociate doar în cele din urmă cu biografia autorului. În felul acesta, Ch. Mauron consideră că se poate ajunge la descoperirea **mitului personal** al autorului, relevat de dinamica inconștientului.

Tributară psihanalizei, psihocritica demonstrează că imaginația este impulsionată de dorințe, spaime, acte de refulare etc.

Preocupat de detectarea **mitului personal** al autorului, rezultat din persistența unor **imagini obsedante**, reliefate de tehnica suprapunerii, Ch. Mauron reduce personalitatea scriitorului doar la reflexele inconștientului în textul literar, eludînd în mod total mesajul programatic al acestuia.

Dacă Ch. Mauron rămîne aproape de datele moderne ale psihanalizei, Georges Poulet se definește mai degrabă ca un filozof al literaturii. Tematismul cultivat de el este proiectat din această cauză pe alte dimensiuni. Georges Poulet consideră că atît criticul cît și scriitorul reprezintă o **conștiință structurantă** care se comportă într-un anume fel față de realitate. Pornind de la modul de configurare a **viziunii spațiului și timpului** în opera literară, acest entuziast adept al **criticii ca act de identificare**, caută cu precădere în textul literar imaginile și simbolurile care ilustrează această viziune. În felul acesta realizează o subtilă analiză a lui Marivaux, Stendhal, Balzac, Proust, ca și a unor curente literare, privite doar din acest unghi de vedere. Pe această cale este însă reeditată o altă tehnică a decupajului **de text, a citatului ilustrativ**, dictată de o temă, justificată filozofic, dar scoasă în cele mai multe cazuri din contextul general al operei.

Critica tematică configurată în ultimele decenii în Franța sensibil diferită de **New Criticism**, reprezintă fără îndoială un progres în istoria acestei metode, rezultat dintr-o apropiere tot mai mare de literalitatea textului. Ea propune în fiecare caz un nou tip de lectură, apt să releve unele semnificații ale scriiturii literare care nu au fost semnalate pînă în momentul de față.

Relaționată în unele cazuri cu filozofia existențialistă, în cele mai multe cu psihanaliza și psihologia fenomenologică a percepției, critica tematică propune, de fapt, o lectură imanentă a textului literar, corelat în cele din urmă cu istoria individuală a scriitorului (biografia) sau cu contextul său mai general de existență (epoca), cantonîndu-se doar în unele cazuri (Ch. Mauron) în investigarea exclusivă a psihobiografiei anilor din copilărie.

Reductibilitatea tematologică (J.P. Weber), eludarea rolului conștientului în procesul de creație (Ch. Mauron), limitarea viziunii scriitorilor la imaginea despre spațiu și timp (Poulet) sau la funcția asociativă a senzațiilor (Richard) scoate în evidență caracterul parțial al acestui sistem critic, indiferent de nuanțele pe care le înregistrează.

Dar în pofida acestor neajunsuri, critica tematologică rămîne un **sistem deschis** oricăror tentative de ameliorare, o invitație la experimentare, pe o bază filozofică marxistă, la care sperăm să fie receptivi și criticii din țara noastră.

Romul Munteanu

Între subtilitate și confuzie

Nu faptul în sine al existenței unor opinii diferite într-o problemă fundamentală a criticii îngrijorează, firește, (ba chiar dimpotrivă !) ci ignorarea cu ingenuitate, de multe ori trucată, a argumentelor contrarii și, ceea ce e mai grav, eludarea contextului teoretic mai general în care se înscrie litigiul în discuție. De mai mulți ani încoace ni se repetă pe toate vocile mai cu seamă de către tineri abia în formare, că disciplina criticii nu e de fapt o disciplină, ci un gen de artă asimilabil literaturii, o creație suprapusă celei propriu-zise pînă la a-și inventa obiectul, o activitate altfel zis a sensibilității noastre libere, în funcție de niște coeficienți personali indiscernabili, precum aceia ai talentului beletristic însuși. Penuria de argumente se unește în această campanie cu grațiozitățile de stil, continuînd să provoace cîteva dintre cele mai nefericite confuzii în rîndurile oamenilor de specialitate și cu atît mai mult ale publicului de cititori.

Și cu toate acestea nici o propoziție esențială, dar absolut nici una, nu s-a rostit în cercul gălăgios al partizanilor artei critice de la adevărații părinți ai acestei credințe încoace, adică de la impresioniștii francezi France și Lemaitre și de la Oscar Wilde, care încă acum mai bine de 80 de ani au exprimat cu mare coerență și cu o autentică îndreptățire istorică poziția de la care se revendică, adesea cu ingratitudine, urmașii lor de azi. Se poate zice chiar că multe dintre ideile devenite între timp așa de comune au fost infinit mai atent și mai exact formulate, ocolind nu rareori exagerările penibile și recunoscînd evidențele. Adepții nemărturisiți de azi se învăluie în schimb în subtilități gratuite, sugerînd parcă ideea apropierii stilistice de arabescurile ermetice ale unei anumite poezii moderne. N-ar mai rămîne prea mult pînă să ajungem a citi un studiu critic întocmai ca pe un poem, uimindu-ne de încantațiile și de fantezia lui. De altfel gîndul a și fost exprimat, încît nu va trebui să ne mirăm, dacă lucrurile vor evolua în chip logic, cînd vom putea cumpăra și contempla un prim volum de „poeme critice". Dacă sfiala îi împiedică încă pe unii să-și subintituleze astfel culegerile de articole sau cronici e desigur numai o chestiune de timp.

Sfidînd, cum spuneam, argumentele potrivnice elementare sau făcînd abstracție de stadiul mondial al dezvoltării criticii, apologeții celei de-a zecea muze minimalizează în genere discuțiile privitoare la statutul ontologic al disciplinei lor și afirmă consensul chiar în probleme puse sub semnul întrebării de cele mai competente autorități ale gîndirii estetice și critice contemporane. În pofida și împotriva direcției eforturilor actuale, ei lasă a se înțelege nu odată că ideea criticii ca artă ar fi unanim acceptată. Împrejurarea demonstrează desigur fără nici un dubiu, o informație extrem de lacunară sau alteori o închistare tradiționalistă regretabilă, ambele contribuind destul de eficace din nefericire la retragerea criticii noastre pe treptele unei inferiorități de poziție în raport cu autenticele căutări contemporane.

Cum în ce ne privește am formulat în repetate rînduri o serie de argumente împotriva tezei despre statutul artistic al criticii (v. printre altele „Luceafărul" din 9 decembrie 1972) și nu ținem deloc să ne repetăm, vom încerca astăzi să ne ocupăm de ideile susținătorilor acestei teze apelînd la exemple concrete.

Argumentele sublime și apologia mediocrității

O revistă care are meritul incontestabil de a fi inițiat dezbateri necesare și utile, adăpostește acum în contextul aceleiași preocupări o discuție despre critică. Citind-o bineînțeles cu cel mai mare interes, am fost aduși să recunoaștem mai mult decît oricînd necesitatea ei. Cum se află abia la primul număr, nădăjduim că nu va pierde șansa de a se transforma în dialog și mai ales într-un dialog polemic, a cărui utilitate de principiu a subliniat-o nu de mult o altă anchetă a aceleiași reviste, „Tribuna", pentru că despre ea e vorba, publică în numărul său din 6 septembrie a.c. răspunsurile lui Radu Enescu, George Munteanu, Mircea Braga și Gh. Grigurcu. Față de cei dintîi și față de cel de pe urmă — s-o spunem de la început — inaderența noastră este categorică și principială și dacă respingem punctele lor de vedere înțelegem s-o facem în respectul normei elementare de politețe a criticii care este, după cum opina încă de mult Zarifopol, argumentația:

Dar mai întîi să vedem ce susțin preopinenții noștri. Cronicarul literar al „Familiei", Gh. Grigurcu ne înșeală în cea mai mare parte așteptările, căci argumentele sale par să fie sublime, dar... Pentru el „esența actului exegetic se află așadar în spațiul dintre lectură și o experiență a formulării acesteia", de unde rezultă foarte limpede (nu ?) că „fără precauții vane care tind a-i scientiza domeniul, critica se poate defini drept o literatură a literaturii". Constient de poziția sa „poetică", „un critic avizat e asemeni unui cadran care semnalizează într-o clipă indicii solicitați, ca mesaj al unor complexități disimulate", pe care mărturisim că ne pare rău a nu le fi aflat, într-un cît de-abia de aici s-ar fi putut discuta cît de cît profitabil. Dar, evident, ce putem face, dacă „analiza critică este sau cel puțin aspiră a atinge în momentul său culminant energia **misterioasă** a unei metafore sui-generis" (s.n.) ? Nu ne rămîne decît să ne resemnăm și să „acceptăm natura literară a criticii" care „constă în capacitatea de a «construi» din sugestiile scriitorilor studiați ficțiuni critice substanțiale". Trecînd peste convingerea lui Grigurcu despre „coabitarea în aceeași personalitate a criticului cu scriitorul propriu zis", și peste curioasa acuzație că tendința către un statut propriu al criticii ar denota un simptom de egoism (înțelegeți deci cui aparține altruismul !), sperăm că am rezumat destul de bine ideile volubilului nostru preopinent. Cum însă nu ne-au fost prea clare argumentele, am apelat la volumul recent apărut „Idei și forme critice", unde cel puțin o „Clarificare" (sic !) era de presupus să ne... clarifice. Autorul pare aici ceva mai circumspect, întrucît după ce notează ca pe un adevăr bine cunoscut că fiind o „formă a literaturii, așa **cum e îndeobște acceptată azi**, critica nu se poate excepta de la condiția unei expresii sensibile" (s.n.) și că „a convinge înseamnă în critică de fapt a «emționa», adică a stîrni un fior coercitiv al voluptății expresiei", ia în considerare pretenția ca judecățile criticului să se întemeieze pe o „estetică ori cel puțin o teorie a criticii" și recunoaște că acestea sînt „lucruri, nici vorbă, însemnate, dar care cer o viață de om !", mai cu seamă că pentru ele, zice criticul, se impune „o anume înclinație speculativ-constructivă, pe care n-o pot ilustra toți criticii". Și Grigurcu nu se dă înapoi de a cere în fond abolirea principiului axiologic, căci, afirmă el cu seninătate, „activitatea fiecăruia dintre ei nu e drept să fie pusă sub semnul unui context ideal, ci privită în propia sa substanță, atîta cîtă e". Cum anume se poate privi un lucru în afara oricăror criterii de referință, aceasta numai autorul ne-ar putea lămuri sau, mai curînd, nici el, pentru că faptul este pur și simplu imposibil, pentru oricine are cît de puțină educație și cultură filozofică. „Intuiția, scrie mai departe Grigurcu, trebuie să filtreze, desigur, anume criterii, o concepție asupra fenomenului literar pe tabloul ideologic al căruia să se poată fixa". Dincolo de vidul teoretic al acestor alegații, trebuie să remarcăm recunoașterea că o altfel de critică decît aceea pe care o practică i se pare cronicarului orădean un ideal, dar unul către care nu aspiră. Curios mod de a afirma caracterul ideal al unui scop ce aparține propriei sale profesiuni, dar a-l respinge de facto din motive de imposibilitate funciară ! Criticul nostru nu observă oare că se condamnă singur, la mediocritate ? Dar dacă fiecare e liber să opteze pentru propria lui condiție, e mult prea greu să acceptăm cu inima ușoară să ni se facă apologia mediocrității. Procedînd astfel, ajungem să ni se impună „adevăruri" ca acestea : „Critica de «esență muzicală», tocmai prin rafinamentul său, e, credem, cu deosebire indicată pentru a tria valorile", întrucît „înzestrată cu capacitatea de a «retrăi» poezia, această critică dispune de instrumentele cele mai adecvate pentru a o «sesiza» etc., de unde rezultă că prin urmare ea e totuși forma ideală a criticii de actualitate. Iată cum cu puțină prestidigitație intelectuală, se pot interverti ierarhii recunoscute chiar de contestatorii lor. În fața unor asemenea anomalii, o receptivitate mărinimoasă și o toleranță cenușie și egalizatoare nu-și au nici un rost. Nu zice chiar Grigurcu singur : „Comprehensiunea nediferențiată, universală, a criticului e doar o amabilă iluzie" ? Sîntem, măcar odată, integral de acord.

Ignoratio elenchi

Dacă în cazul discutat absența argumentelor propriu-zise nu poate fi concurată decît de gravitatea confuziilor teoretice, escamotate (numai în intenție !) prin subtilități ieftine și mai mult de expresie decît de gîndire, la Radu Enescu, intelectual de aleasă lectură și spirit indiscutabil febricitant și deci interesant oricînd, situația e alta. Aici există o încercare susținută de a invalida seriozitatea aspirațiilor științifice și teoretice ale criticii, aspirații identificate în eforturile esteticii informaționale de a-și anexa demersurile disciplinei noastre. Pentru Radu Enescu critica informațională, ale cărei posibilități, să ne înțelegem, nici noi nu le supralicităm deocamdată, din motive pe care tărăși le-am arătat (v. „Luceafărul din 25 noiembrie 1972), reprezintă o tentativă ratată din mai multe puncte de vedere : antropologic, gnoseologic, lingvistic, filozofic, axiologic și etic, adică din cam toate punctele de vedere posibile. Critica e fundamental **personalitate**, însușirea ei cea mai de preț e originalitatea, metodele n-au nici o importanță în raport cu factorul decisiv al personalității, iar scriitorii și operele lor sînt invențiile (ficțiunile, zicea Grigurcu) criticului care și el, ca și poetul, se naște critic și care nu răspunde decît în fața propriei sale conștiințe. Dacă am adăuga însă că această conștiință a criticului este tocmai zona interferențelor sociale, istorice etc., am putea cădea de acord. Dar pentru Radu Enescu problema determinismului pare superfluă de vreme ce nici nu o atinge. Accentul pledoariei sale cade dimpotrivă pe libertatea de manifestare a criticului, înțeleasă firește cu totul incomplet și eronat, din moment ce e ruptă de perechea ei dialectică. Fără a ne opri amănunțit asupra celor 6 argumente ale lui Radu Enescu (lucru pe care îl putem face oricînd la nevoie), vrem mai de grabă să atragem atenția asupra unei confuzii mult mai generale de care ni se pare că nici preopinentul nostru nu e constient. Orientarea științifică, metodologică sau filozofică a criticii e considerată imposibilă sau inutilă și nu odată chiar pernicioasă prin supraapunerea înțelegerii axiologice peste cea ontologică a disciplinei. Mai precis, ideea e că personalitatea și valoarea sînt condiția criticii, în timp ce în știință sau în ideologie serialitatea e cu putință. Cu alte cuvinte, critica e vocație, iar știința sau disciplinele teoretice în genere constituie niște simple meserii la dispoziția oricui. Cît de puerilă apare la o privire limpede asemenea interpretare nu e prea greu de constatat. Căci personalitatea și valoarea au pretutindeni același regim, în știință ca și în artă, în filozofie ca și în critică. Nu ele sînt cu adevărat în discuție în controversa noastră, ci structurile particulare ale diverselor activități spirituale. Și din acest punct de vedere afirmăm că există o structură specifică a criticii, distinctă de aceea a artei tocmai prin ceea ce o unește cu tipul opus al creației intelectuale și anume cu reflectia filozofică. A proclama insemnătatea metodologiei și a sistemului în critică nu presupune a suspenda drepturile inalienabile ale personalității, ci tocmai a-i clarifica demersurile prin cunoașterea structurii particulare a disciplinei critice. Între criticii talentați dar fără metodă și criticii netalentați și cu metodă nu există decît o singură opțiune : criticii talentați și cu metodă. Iată ce ar trebui, cred, înțeles odată pentru totdeauna și ce înțelege de fapt oricine cunoaște cît de cît ansamblul preocupărilor contemporane ale criticii internaționale.

În atmosfera de efervescență într-adevăr creatoare a acestor preocupări repetarea obsedantă, oricît de subtilă, a îmbătrînitelor formule de acum mai bine de 80 de ani nu poate provoca decît o impresie de iremediabil anacronism, semănînd, spre regretul nostru și al multor altora, confuzii dintre cele mai nefavorabile pentru destinul criticii românești de azi, cu atît mai periculoase cu cît reprezintă soluțiile cele mai comode și, ca atare, mai liniștitoare. Cine ocolește însă drumul bătătorit al convenției riscă să stîrnească ironiile celor care-l contemplă de la margine de drum, satisfăcuți de poziția lor confortabilă. Dar ironiile, mailițiile și nedreptățile trec, iar adevărurile se impun.

Nu așteptăm desigur de la Radu Enescu și cu atît mai puțin de la Gh. Grigurcu să-și schimbe opiniile dar meditînd la implicațiile atitudinii lor vor descoperi, poate, printre ele, și pe cea mai nocivă și mai directă asupra căreia nu ne-am oprit și care se numește iraționalism. Și nu fără folos, căci responsabilitatea crește din curajul de a privi realitatea în față și de a merge, cum zicea Marx, pînă la rădăcina lucrurilor, îndepărtînd vegetația parazitară a subtilităților gratuite ce generează progresiv confuzie.

Florin Mihăilescu

Limitele criticii arhetipale

Odată cu apariția studiului lui Northrop Frye, „Anatomia criticii" (traducere românească de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, Univers, 1972), modalitatea de investigație a domeniului literar întemeiată pe perspectiva mitică și arhetipală primește o fundamentare teoretică. Mi-am propus să relev unele aspecte din cartea lui Frye semnificative în cadrul mai general al criticii literare contemporane, neglijînd cu bună știință particularitățile care țin de personalitatea scriitorului canadian — erudiția fascinantă, stilul decis și agreabil, spiritul mobil. Așadar, o discuție nu atît despre „Anatomia criticii", cît despre critica arhetipală.

Pentru Frye, critica literară este o întreprindere a spiritului, „o teorie a literaturii coerentă și cuprinzătoare, cu o organizare logică și științifică", operă de gust și erudiție, cu funcție educativă, deci socială. Acest statut social al criticii se vădește însă de îndată precar din moment ce orice contact cu politica, științele naturii, economia și, mai ales, orice imixtiune a determinismului sînt negate cu hotărîre. Formele culturii par a fi, în această viziune, monade sau eonuri necomunicante bineînțeles, plasate într-un spațiu discontinuu. În fapt, această tranșantă delimitare își are motivarea în intenția explicită a criticului de a circumscrie frontierele criticii literare ca activitate autonomă. Drept urmare „axiomele și postulatele criticii trebuie să se dezvolte din arta pe care o studiază". Dar, și aici mi se pare că recunosc un paradox, principiile de bază ale axiomelor și postulatelor criticii literare „sînt încă necunoscute". Oricum, temeiurile epurărilor lipsite de echivoc operate de critic din sfera de acțiune a criticii literare rămîn ambigui.

A extrage axiome și postulate dinlăuntrul literaturii, în virtutea unor principii încă necunoscute, înseamnă, de fapt, să recurgi la mit sau la simbolismul biblic, considerate a fi forme originare ale creației literare, arhetipuri. În acest sens, Frye scrie : „Așadar, principiile structurale ale literaturii sînt la fel de apropiate de mitologie și de religia comparată cum sînt cele ale picturii de geometrie (...) vom utiliza simbolismul biblic și mitologia clasică drept gramatică a arhetipurilor literare". Cum remarcă și autoarea prefeței la ediția românească a cărții lui Frye, Vera Călin, această teză pornește de la speculațiile unuia dintre discipolii lui Sigmund Freud cu privire la inconștientul colectiv, care ar constitui stratul cel mai profund al psihicului, comun tuturor oamenilor. În inconștientul colectiv s-ar înmagazina reminiscențele tulburi ale timpurilor ancestrale care au constituit cîndva substanța miturilor. Revenind la critica arhetipală se poate ușor remarca descendența ei din teoriile lui C. G. Jung. Literatura s-ar naște tocmai în acele zone ale eului, de unde încărcătura mitică pe care o poartă cu necesitate orice scriere, pe de o parte, iar pe de altă parte, obligativitatea criticii de a recurge la modele mitice pentru a elabora o analiză adecvată care să evidențieze sensuri reale dar ascunse. Ajunși la acest punct al discuției, pășim din nou pe un teren friabil. Căci conceptul inconștientului colectiv, introdus de C. G. Jung, respins de Freud însuși, a fost necontenit supus criticii și de către alți adepți ai psihanalizei, cum este Edward Sapir, unul dintre fondatorii antropologiei moderne, alături de Boas și Marcel Mauss. Sapir demonstrează că noțiunea de inconștient colectiv a cărui existență de altfel, nu poate fi probată prin nici o metodă, chiar dacă ar fi expresia unui fenomen real ar fi oricum inoperantă atributele sale fiind cuprinse în sfera noțiunii de inconștient individual. Cu alte cuvinte, prezența unei încărcături mitice în inconștient nu este o problemă colectivă ci individuală. Fiind o problemă individuală premisa socotită de Frye drept universală și obiectivă capătă o evidentă amprentă subiectivă și particulară. Personal mi se pare la fel de util să reduci și să explici opera literară prin mit cum ar fi, de pildă, să traduci teoria mulțimilor a lui Georg Cantor prin teoria numărului la Pitagora. Înverșunîndu-te totodată să demonstrezi și identitatea lor. Bănuiesc, fără să fiu matematician, că această întreprindere este posibilă cu puțină bunăvoință și spirit speculativ. De fapt, ar trebui căutat un al treilea limbaj care să le unifice pe celelalte două, conferindu-le un suport coerent. Acest limbaj există și se numește — istorie, dar în mod curios critica arhetipală îl ignoră. Căci încercarea obstinată de a reduce orice scriere aparținînd oricărui moment social la un arhetip mitic creează iluzia abolirii cronologiei. De aici, cercul vicios ridicat la rangul de postulat — eterna reîntoarcere sau revenirea ciclică. Literatura însă refuză să se supună rigorilor postulatului „revenirii ciclice" și chiar în schema lui Frye a celor cinci moduri (mitic, romantic, mimetic superior mimetic inferior și ironic), condiționarea istorică este evidentă. Northrop Frye remarcă faptul fără a-l comenta : „Parcurgînd această schemă observăm că de cincisprezece secole încoace literatura europeană și-a mutat treptat centrul de greutate către sfîrșitul listei". Atît, deși, fie și numai această notație fugitivă ar fi deajuns ca să clatine edificiul critici arhetipale construit cu migală de teoreticianul ei. Nu văd de pildă cum, de la modul ironic, literatura ar putea reveni la modul mitic „mutîndu-și centrul de greutate" spre începutul listei. Mi se pare că recunosc aici cît de cît paradoxa. Încadrarea operelor literare în cele cinci moduri indicate se face numai sacrificînd diferențele specifice, cu alte cuvinte, substanța lor istorică și socială. Aplicația criticii arhetipale presupune o imensă tautologie. Fără îndoială, în măsura în care inventarul acțiunilor umane este limitat se va putea găsi întotdeauna un mit care să corespundă fie și pe departe, unei opere literare, cu condiția însă ca ea să fie descărnată de materia ei vie, socialistorică. Demersul critic arhetipal îmi pare a fi totuna cu a spune despre om că e om. Important este cum devine omul, om, în condiții istoriceste determinate.

Ca orice concepție critică anistorică, teoria lui Frye este incapabilă să dezvolte o teorie axiologică cît de cît obiectivă, căci valoarea se instituie ca relație socială determinată. Prevăzînd această capcană, Northrop Frye neagă pur și simplu utilitatea abordării în cadrul teoriei literare a judecății de valoare, motivîndu-și actul prin intenția de a conferi criticii literare un statut științific. „Înlocuirea ierarhizărilor și a judecăților de valoare prin acceptare globală și descriere (...) nu constituie decît începutul unei activități critice științifice". Numai că o critică științifică în care momentul axiologic este plasat în zona incertă a inefabilului și a subiectivității este un non sens („Atîta timp cît va păstra în centrul ei actul incomunicabil de percepere a literaturii, critica va rămîne de-a pururi o artă autentică ; criticul nu trebuie să uite nici un moment că deși este generată de această percepere, critica nu se poate fundamenta pe ea").

Desigur dacă ar fi fost un simplu divertisment, o activitate dezinteresată a spiritului practica criticii arhetipale ar fi putut oferi sugestii interesante. Dar îndărătul erudiției și a pedanteriei, descoperim cu ușurință eludarea semnificațiilor sociale ale literaturii, dezinteresul pentru valoarea estetică și pentru ierarhizare, ceea ce duce implicit la o mistificare a conștiinței sociale. Negînd latura obiectivă a valorii, se poate demonstra orice. În acest sens este simptomatică credința lui Frye că critica arhetipală este prima încercare de sistematizare a discursului critic. „Este evident că inexistența unei critici sistematice a dat naștere unui vacuum de energie și că toate disciplinele învecinate au invadat acest spațiu continuu". Să nu fi auzit autorul „Anatomiei criticii" de numele lui Benedetto Croce sau a lui Georg Lukacs ? Mă îndoiesc.

Vladimir Simon

Radu Petrescu

spre cîmp

Drumul de la Crovu, venind de la Oltenița, pînă în București, la biserica Sf. Gheorghe, l-am făcut cu Alphonse, aflat într-o scurtă vizită în România, dar nu în 1960, cînd eram singur, ci, tot vara, în 1966, la un an după expoziția lui Paul Gherasim. A avut gentilețea să asculte cele scrise de mine pînă aici, la mine acasă, la masa de lîngă magazia de scînduri în care îmi ține simpaticul meu Fiat 600. I-am arătat și motocicleta, pe care din lipsă de spațiu am adăpostit-o, într-o husă de material plastic, în bucătăria de vară. Marele om a rămas încîntat de posibilitățile mele.

La Oltenița îi dusesem ca să-i arăt Dunărea, fără care mă temeam că n-ar gusta bine cîmpul văzut pînă departe în zare, pe deasupra gardului din fund al curții mele. Din același motiv am fost cu el și pînă la Predeal, pe Cioplea, deasupra văii Timișului și, la înapoiere, am stat o zi în Cîmpina.

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute ou je suis,
i-am spus surizînd cînd ne-am întors în București, lîngă magazia din curte, de sub cireși, și a aprobat : în România nu avea impresia că a ieșit din hotarele României. El care, prin mine, îl cunoștea pe Eminescu, mi-a atras atenția cu această ocazie că celebrul vers din **Scrisoarea III**

Din pristolul de la Roma să dau calului ovăz
are un corespondent în poemul lui Pulci, **Il Morgante maggiore**, cîntul XXV, strofa 195, unde regele Marsilio, inamic al creștinătății ca și Baiazid, amenință cu profanarea altarului lui

Petru, în caz că papa nu vine la Saragosa pentru a i se supune :
E manderò poi Bianciardino a Roma
Al gran papasso a ccmandar che vegna
A Siragazza a pena della chioma ;
Se non, ch'io volgerò là la mia insegna,
E in sull'altar che di Pietro si noma,
Per mostrar più la mie grandezza degna,
E come il ver profeta è Macometto,
Mangeranno i cavalli a sua dispetto.

Cînd l-am întrebat care este, după părerea lui, ultimul mare romancier, creator nu numai de viață ci și de noi și importante posibilități de lărgire a domeniului spuibilului, mi-a răspuns :

— Joyce. Din nefericire era un naturalist.

— Ce înseamnă asta ?

— Iată, spuse și scoase din buzunarul hainei **Ulysses**, o ediție pe hîrtie bibliu, care nu-l părăsea niciodată, acest fragment din capitolul întîi : Mulligan cere batista lui Stephen să-și curețe briciul, asociază printr-o imagine gigantică murdăria ei cu murdăria mării, „puternica noastră dulce mamă", **our great sweet mother**, îndreptîndu-și deodată ochii mari și bulbucați de pe întinsul apei în fața lui Stephen : — **Mitissa crede că ți-ai uns mama**", ceea ce înseamnă că răpunsu **damned**. Dedalus este înțeles de înțeleasă imaginii. Trupul defunct nu este mai mult decît o mucilagine, dar mucilaginea este a poetului, necuprinsă și radioasă ca marea cîntată de greci. **Epi oinopa ponton.** Raționamentul se desfășoară după același model pornind și de la celelalte două componente ale imaginii, murdăria din batistă și marea, și cu amploare și importanță egale. Rezultă un simbol, o mașinărie care ca un bec aprins, plasat în cele mai diverse colțuri ale cărții, produce poezie, pregătește pentru poezie și ferește pe scriitor de a pune pe hîrtie multe cuvinte fără mister.

Romanul înseamnă personaj, expunere completă a unei imagini în mișcare. Personajul în romanul lui Joyce, este o sumă de stări poetice generate de simboluri și aditionate într-un catalog fără sfîrșit, catalog care este în același timp și un monolog interior fără margini. **Ulysses** expune trei cataloage : Stephen, Bloom și Molly Bloom. Aici se descoperă nu numai naturalistul (căci metoda compunerii personajului prin catalogare este naturalistă, traduce aspirație spre topirea totului în tot, tentativa supremă a obiectivării sau, mai precis, a obiectualizării fiindcă adu-ți aminte de extazul flaubertian al pierderii în infinitele ipostaze ale universului „**Je veux être la matière !**"), ci și iubitorul de arii de operă italiană. Prin comparații, metafore, simboluri acumulate în serie infinită, personajele lui Joyce depășesc caracterul, devin niște cosmosuri.

— Te referi cu atîta stăruință la personaj într-un moment cînd el este foarte compromis, cînd s-a constatat chiar dispariția lui, consecutivă scoaterii omului din centrul universului. Unii nu numai că l-au scos din centrul universului, dar l-au și pulverizat în structuri.

— Nu personajul s-a compromis, ci un fel de a-l face devenit, prin repetiție, anost ! E vorba de o altă viziune despre om. Invenția lui Joyce, ca romancier, constă în a fi pus în lucrare adevărul că insul care ne stă în față nu este doar cel cuprins în aria propriei lui mărginiri corporale cu ce știm despre el, cu ce știe el despre sine și despre noi, cu lecturile, cu maladiile, cu grijile clipei, ci și el ca semn al tuturor lucrurilor care-l înconjoară cînd ne stă în față, arbori, ape, ziduri, voci din stradă, titluri în gazeta de pe masa de alături, gunoiul mănînat mai încolo de mașina salubrității, norii, stelele. Într-o simultaneitate magică, omul devine lărgindu-se astfel infinit, univers, și universul, la rîndu-i, se umanizează.

Venise în țară, la București, pentru expoziția lui Henry Moore, reunind întîia dată cele mai importante opere din întreaga carieră a sculptorului, așa că i-am spus :

— Ieri mi-ai sugerat că aceeași viziune ai identificat-o la Moore. Vrei să-mi vorbești despre sculptura lui ?

— N-o să termin în două-trei cuvinte, risa Alphonse, și s-ar putea ca textul tău să se dezechilibreze.

— Cititorul nu caută echilibru, ci părerile tale despre una și despre alta.

— Voi face referiri la catalogul expoziției de aici, de la sala Dalles. Poate că nu toți cititorii tăi îl posedă. Și apoi simt că ce-ți voi spune va aduce teribil a conferință, alt gen literar.

— Cu atît mai bine. Vom înregistra conferința.

Adusei, satisfăcut, magnetofonul (căci am și magnetofon), pusei cîțiva metri de fir ca să-l pot băga în priză din casă, și îi dădui drumul.

— Făcînd un pas spre arhitectură, spuse Alphonse, sculptura impune spațiului structuri în care privitorul e chemat să trăiască. Unealtă și secreție a formelor cu care Henry Moore a populat universul nostru spiritual, spațiul instituit de acestea ține de arhitectura sublimă a elementelor : aerul care taie umanul din stînca informă, apa cu izbiri eterne, victorioasă în același fel și cu același rezultat în lupta cu monstruoasele aglomerări de materie lutoasă, zdrobitoare, inertă, această materie ea însăși, pămîntul, și focul care celebrează lumina și umbra. Travaliul lor este atît de adînc marcat în rezultatele sale, încît dacă s-a simțit foarte insistent nevoia plasării în natură, în aer liber, a grandioaselor figuri, aceasta nu a fost decît un mod de a constata prezența efectivă în jurul lor a naturii esențiale. Înaintea statuii, Henry Moore a gîndit focul, apa, aerul și pămîntul și poate de aceea primul sentiment, covîrșitor, al privitorului operelor lui este sentimentul sublimului.

El dă o semnificație umană punctelor în care elementele converg și umplînd astfel cu figuri majestuoase (majestuosul este în același timp terific și liniștitor) cerul gîndirii noastre, așa cum astronomul stringe pentru noi prin magia unor nume astrele în formațiuni coerente, opera lui ne revelează aspirația către înaltul unde hotarul dintre universul uman și cel natural nu mai este însemnat decît printr-o negură lichidă, himerică.

O caracteristică a acestei aspirații este nu singularizarea, ca în experiențele care au precedat-o, ci sinteza. Astfel este evident, alături de rezolvările simplificatoare fie în sensul vechii sculpturi mexicane, fie în acela abstract (**Figură cu corzi**, nr. 1 1937), interesul pentru anatomia umană într-o viziune care, prin Rodin, socotit de Moore deschizător de drumuri cu Medardo Rosso și mai tîrziu cu Brâncuși, în înnoirea artei duce, îndărăt, pînă la Michelangelo. Amploarea exacerbată a musculaturii corpurilor sculptorului toscan pare să tindă către infinitul dăruit lor acum printr-o genială invenție de Henry Moore.

De altfel orice artist vrednic de acest nume actualizează în opera lui întreaga artă care l-a precedat, așa încît figurilor culcate ale lui Moore le răspund din depărtare, din spatele mormîntului Mediciților, personajele culcate la festinuri mortuare de pe monumentele tombale romane sau, și mai de departe, cele de pe zidurile criptelor etrusce. Sinteza reprezentînd, după spusele artistului, prezență nerezolvată a contrariilor, opera lui potențează pînă la limitele terorii semnalate de Herbert Read sentimentul umanului, al vieții prin urmare, prin acest simbol funerar, trăire a morții ineluctabile. „Eu personal cred că întreaga viață e un conflict : aceasta trebuie știut și acceptat. Fiecare din noi trebuie să moară și moartea este opusul vieții... Cred într-adevăr că în marea artă, adică în creația pe care eu o consider mare, acest conflict este ascuns și nerezolvat".

Și în fine, pentru a se situa definitiv la altitudinea incomensurabilă la care creatorul îor le-a gîndit, aceste statui găsesc mijlocul de a ne determina să ne rotim planetar în jurul lor, ele rămînînd într-o intangibilă, definitivă imobilitate manifestată uneori cu o feroce voință, ca în **Figura culcată** din 1951, dar însoțindu-se în același timp în mișcarea noastră gravitațională cu un șir de metamorfoze alcătuind prin necontenita lor desfășurare sfera culcată, tinzînd spre ovoid (și în crearea acestui ovoid ideeal întrevăd legătura cu Brâncuși) care le izolează în absolut dar le și dezvăluie întreaga semnificație. Mă refer, cum se înțelege, la **figurile culcate** din 1951, 1957, dar și la cea alcătuită din două piese, din 1960, purtînd în catalogul expoziției de la București numerele 12, 24 și 25 și cărora în expoziție li s-a dat locul central alături de piese aparținînd altor zone ale creației sculptorului, cum ar fi grupul **Două figuri așezate** (1952—1953, catalog 16), **Marele turn** (1962—1963, catalog 30), **Motiv vertical nr. 1** (1956, catalog 22) și cele două studii osteologice, **Mușchi de cuțit** (1962, catalog 29) și **Trișul drum** (1964, catalog 32). Pentru că dacă orice statuie lasă loc privitorului să se rotească în jurul-i, expunînd variațiilor luminii doar grevizibila anatomie, fiecare dintre cele trei figuri culcate aduce în lumea noastră un simbol, transmisibil doar prin parcurgerea integrală a metamorfozelor ei și, bineînțeles, parcursul acesta începe și se încheie în punete determinate, fapt de mare importanță, asupra cărora a atras atenția și sculptorul cînd, vorbind despre o lucrare a sa în care a încercat să creeze forme și goluri inseparabile, a indicat că încercarea respectivă trebuie privită nu din față ci „de lateral — de la cap sau picioare", bineînțeles, imediat, precizările făcînd astfel forme cu posibilități de mișcări care se strivesc.

În ce privește figurile culcate de care am vorbit, am semnalat că pentru stăpînirea în jurul lor, artistul a lăsat o indicație secretă identificabilă, cred la unele în acel mic, aproape promontoriu al coastelor sale, semn, foarte important deci nu numai prin expresivitatea lui plastică și prin asocierea la simbol a metamorfozelor ei și, bineînțeles, parcursul acesta începe și se încheie în punete determinate, fapt de mare importanță, asupra cărora a atras atenția și sculptorul cînd, vorbind despre o lucrare a sa în care a încercat să creeze forme și goluri inseparabile, a indicat că încercarea respectivă trebuie privită nu din față ci „de lateral — de la cap sau picioare", bineînțeles, imediat, precizările făcînd astfel forme cu posibilități de mișcări care se strivesc.

În ce privește figurile culcate de care am vorbit, am semnalat că pentru stăpînirea în jurul lor, artistul a lăsat o indicație secretă identificabilă, cred la unele în acel mic, aproape promontoriu al coastelor sale, semn, foarte important deci nu numai prin expresivitatea lui plastică și prin asocierea la simbol a metamorfozelor ei și, bineînțeles, parcursul acestei figuri (**Figură culcată** (II) din două piese (1960, catalog 25) imagine a bărbatului, soției și mișcării nei supuse ca de un țăs de apă, de o parte rotind suspendat în aer cu aripile desfășurate și cu coamele, în lacticlavă, pe reversul frontal și de altă parte, la dreptul trupului inferior, poartă de cadrul flămînd de tunuri și mormînturi și în tot, coexistînd cu acestea, o deschidere de faleză abruptă și insule, sîmburii, semănînd capului spre stînga imagine luminoasă drumului în acest sens, din dreptul umărului cocoș cărui din spate) spre stînga pe deasupra mușchilor, pînă la descoperirea bustului pieptul mediu.

Capul figurii culcate din 1957 (catalog 24) privind cu bărbia ridicată într-o descătușare deocamdată enigmatică arată, pe deasupra genunchilor zdrobitori, desfăcuți într-o mișcare de frustrare și lăsînd contemplării privitor ei, în lung tunel deschis circular, la capătul spre, între buci și brațe, spre dreapta — și urmărind acest îndemn te află deodată, în momentul în care ai ajuns sub ochiul care contemplă să nu te mirușești că nu te vor zări niciodată, în fața unei deschideri ca de vărsătură de straturi tectonice prăbușite, largă, sub arcada piciorului drept cu genunchiul ridicat, în fundul căreia palpîie concav și golaș pîntecul și am rămîne cu un sentiment de animalică impudoare, dacă încă un pas înainte nu i-ar elibera acestuia capătul inferior, ascuns și rotunjit ca un ou, descoperind că pîntecul este în realitate un pîntec de matcă, de insectă imens ploditoare, și că depărtarea spre care capul, acum cu totul întors de profil, privește atît de intens, este aceea populată de generațiile viitoare, rod al acestei născătoare de viață.

Forma întreagă, cu toate cele trei ipostaze succesive și complementare ale ei trăiește, ca și lucrarea de care am pomenit înainte, în element neptunic, avînd ceva din alungirea și masiva sveltețe a unei corăbii. În partea opusă prorei genunchilor, părul se desfășoară și fluturâ ca un steag. Steag, cîrmă a îmbarcației, dar și față secretă a acestui Ianus bifrons, orientînd spre ipostaza anonimă a existenței sale, spre o privire din spate, unde priveliștea este ocupată doar de git, umeri, de lungul tunel întrevăzut ca o promisiune prin îndoitura brațului și de aspectul dorsal al pîntecului, care aici atîrnă, proeminență incitantă și vertiginoasă, ca un cord exterior, fixat cam pe la mijlocul trupului. Este și un umor grandios, shakespearian.

Figurare a eternității feminine, organizatorii expoziției au plasat-o semnificativ vizavi de figura culcată compusă din două piese — și între ele, mai la o parte, o a treia compoziție, din 1951 (catalog 12), ne prezintă o ființă neagră, o pisică înfiptă pe labe, un animal fabulos prin desfășurarea ca de cozi multiple a picioarelor, cu genunchii ridicați și apropiați într-o mișcare de pudoare **mondenă**.

Această incredibilă ființă fără măruntaie se dovedește a fi, prin sînul căzînd ca o pungă angulară, o femeie, de data aceasta îmbrăcată ; rochia, sugerată prin incizii fine, o strînge ca într-o armură. Capul însuși, care văzut de sus relevă ciulirea a două urechi feline, pare o cască demaschiată, prin viziera căreia ne ațintesc ochii, cruzi, reci, de o nebună altitudine, iar pumnul sting sprijină pe șoclu o mănușă războinică. O imagine baudelairiană îmi vine irezistibil în minte. Nu știu dealtfel, de la Baudelaire încoace, un alt artist care să fi proiectat în mit cu atîta putere, apropiată de halucinație, rezultatele meditației sale asupra naturii umane. În ochii care scrîntă, resping și sfidează, licărește o tăcută invitație. Urmînd-o, claviculele, umerii și omoplații arătării de bronz se trag îndărăt, îndoiți ca un arc, tevăria coapsei din dreapta se ridică de pe șoclu răsturnînd tot corpul spre stînga, ajuns lîngă umărul ei drept un abis se cască sub stern ca o gură deschisă prin întinderea picioarelor-coadă desfăcîndu-se acum cu un nimb de valuri ce se ostoiesc pe măsură ce ia aproape de cea mai înaltă proeminență a genunchiului, dominate de întinderea exasperată a pieptului, și cînd în fine, ajungi la picioarele ei, rămînînd s-au apropiat, corpul s-a recompus fochiindu-se în armura rochiei și capul monstruos, cu viziera lăsată, a acestei negre Bradamante, se ridicase ostentativ de la privirile care o caută, ajungînd-se aiurea, cu aceiași ochi pentrunați de ghiață, ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat.

Această trăsătură de ciolane și vulve în mă-

voință de care artefiecele știe să asculte armonizîndu-se ei în așa fel încît forma răsare din materie ca focul din ape, dimineața, radiind de forță și vitalitate. Piesa **alomică** (1964, catalog 31) reprezintă o întruchipare a acestei forțe aurorale, a geniului creator, benefic.

Sculptorului care a meditat atît de complex asupra omului îi mai rămînea să găsească pragul ultim care desparte dar și unește omul de univers și l-a găsit în calcarul despuiat, în fantasticele forme osteologice, în a căror mutenie ca și absolută se aude totuși murmurul unei organizări raționale primordiale.

L-am aplaudat, am strîns firul magnetofonului, în care cățelul meu amenința să se încurce, și revenind la Alphonse, rămas cu privirile pierdute în cer, am spus :

— O femeie culcată, sculptată de Moore, este în același timp o faleză erodată de aer, de apă ; femeie, pămînt, aer și apă într-o sinteză de nedescompus. Un univers.

— La fel eroii lui Joyce. Dar dacă ei se constituie ca lumi, acțiunea unora asupra altora nu este de la lume la lume. În acțiune intră, ca la toată lumea, doar acea parte a lumii care e omul. Iată limita marelui romancier — locul unde suportă reversul extazului naturalist eliberat în catalogul nețărmurit. Omul exterior, omul relațiilor, e singur, mic și sărac. O cloporță, ca să zic ca Renard, o insectă cenușie, de colțuri umede. Eu am încercat să depășesc limita aceasta, să homerizez personajul și legăturile dintre personaje, să le redau, în viziunea și cu mijloacele mele, cuprinderea eroică, mai mult : cosmică, mintuită de orice pesimism, fie și pedagogic. În această încercare găsești tot rostul scrisului meu.

— Și crezi că ai reușit ?

— Da, uneori am reușit, în cîteva locuri din cărțile mele. Nu-mi cere să citez Cititorul le-a observat, sau le va observa, singur.

— Acorzi nu numai personajului, ci și acțiunii o importanță deosebită.

— Personajul se naște, hotărîtor, din confruntarea cu alte personaje, din acțiune. Ca să particularizez avariția nu e destul să-l pun, pe Jean-Pierre să se manifeste ca un avar, trebuie să arăt și cum răspund avariției lui cei din jur și ce rezultă din aceasta. Apoi el are o condiție biologică, geografică, socială, o ocupație, este într-un anumit fel situat față de aspirația lui cea mai adîncă, are o virstă în care nu implicit, ci explicit, își trăiește toate virstele, în sfîrșit ocupă un anumit punct în istorie, punct în care, explicit, trăiește toată istoria — adică, fiindcă el este personaj de roman, marile momente ale romanului grec, latin, italian, francez și așa mai departe, prin reluarea unor situații fundamentale.

— Dacă înțeleg, la tine nu mai e vorba de personajul uman, ci de o lume cu semn uman foarte particularizat, un monstru infinit, indicibil, cu ochi umani. Ce este curios e că aparențele, la lectură, rămîn atît de puțin senzaționale.

— Urăsc senzaționalul !

— Nu-l urăști, Alphonse, el este chiar elementul tău. Dar îl travestești cît poți, fiindcă este, într-un sens degradat, prea mult practicat.

— Nu-mi place să mi se urle și nu cred că trăiesc într-o lume de surzi.

Aduse din casă, pe o tavă de argint, două cești cu puțin lapte și multă cacao, îi oferii una și sorbind mulțumit dintr-a mea îl întrebai :

— Așa cum îți gîndești tu personajul, mai rămîne mult loc pentru realism ?

Eu mă obișnuisem cu băutura fierbinte, însă el nu putu să-mi răspundă decît după ce tusea i se potoli :

— Abia acum realismul e posibil cu adevărat.

— Îmi amintesc că un comentator a afirmat același lucru, vorbind despre opera ta. L-am cunoscut. Era un om extrem de inteligent, care se temea de ceva, nu știu de ce anume. Henry Moore este un sculptor realist ?

— Mai mult ca oricare. A propos, cred că după drumul tău prin București, inserat aici (și crede-mă că i-am înțeles rostul, deși prima impresie a fost că interpretînd, poate greșit, nu-mi amintesc, o anumită situație, ai fugit prea departe, gata, intonîndu-ți elegia bucureșteană, să ieși din propriu-ți text, din lumea făcută de tine), drumul meu, pe care ai ținut să-l cosemni, în jurul statuilor englezului, s-ar putea să vină bine.

— Dacă le-aș înfățișa, grafic, pe amîndouă, ar rezulta o figură plăcută.

— Dar să știi că între Emily și neagra Bradamante despre care ți-am vorbit nu e nici o legătură. Între fata tînără, cuirasată în virginitate și geniu, și „recea majestate a femeii sterile", nu e nici o legătură, deși s-ar putea ca a doua să fie sora demonică a celei dintîi.

— Așa cred și eu. Îți amintești cît au cutremurat-o păsările care o atîrneau din faleză ? Ce erau, șoimi de mare ? Ar fi vrut să privească lumea cu ochii lor.

— Așa a și privit-o, aprobă Alphonse și-și mută propria-i privire de la mine peste cîmpul de dincolo de gard.

— Ai pomenit de demoni. În tinerețe îți plăcea bătrînul Bruegel.

— Dacă am căuta în opera lui Bruegel un autoportret care să fie în același timp și o cheie a întregii lui opere, l-am găsi poate în acea indicibilă lumină de la etajul al doisprezecelea sau al treisprezecelea al **Turnului Babel**, nu lucrarea de la Viena, ci aceea de la Rotterdam, etaj privit frontal, de la propriul său nivel, cu o privire care, prin ricoșeu, cade și pe măruntele evenimente din grădina casei de la picioarele clădirii sau în rada portului din dreapta. Sursa acestei lumini neputînd fi soarele, pînă la care construcția nici nu ajunsese, necum să-l depășească, nu rămîne a fi decît ochiul care privește și ipoteza mi se pare singura posibilă. Este un **procedeu**, însă din categoria celor care definesc pe inventatorii lor și deloc improbabil la un artist aparținînd unui secol pe cît de profund în calcule, pe atît de sublim în concepție. Încercînd să întregim acest tablou cu elementul pe care autorul l-a tăcut, ar trebui să înfățișăm, în fața turnului, la oarecare distanță și situat nu pe un vîrf de munte, căci orice munte, afară de cel mitologic, ar fi meschin față de proporțiile legendarei clădiri, ci suspendat, așezat pe aer la o colosală înălțime, ca un arhanghel, un personaj cu paleta în stînga și pensula în dreapta, care își ascunde fața de privitor, întorcîndu-i spatele ca să poată proiecta asupra subiectului, întreagă, radiația ochiului său vizionar. Moisele lui Vigny ori Iisusul justițiar de pe zidul Sixtinei nu sînt mai grandioși decît acest autoportret bruegelian rămas, în aparența lui materială, dincoace de cadru, alături de cel care îl privește pictura. Artistul creează astfel, concomitent, două spații, dintre care cel absolut nu este, paradoxal, cel al picturii, al ficțiunii, ci acela din care este privită pictura. Privitorul, situat în același spațiu și la același nivel cu pictorul, este investit cu demnitatea arhanghelească a celui din urmă.

A scoate din operă un element esențial nu înseamnă a anula acel element, ci a-l proiecta în afară, cum propoziționea eliptică de predicat nu este și lipsită de predicat, numai că predicatul nu mai e în propoziționea ci în mintea celui care o citește. Romanele lui Constant, om politic care a fost amestecat direct în multe dintre evenimentele importante ale unei epoci dramatice, nu reține nimic din epocă. Adolphe și Eléonore sînt singuri, pe o scenă impresionant de goală, cenușie. Rare, fugare accente de mișcare, de ambianță răsar din loc în loc. Dar nu-ți trebuie mult să constați că cenușiul distins al golului în care evoluează eroii este de fapt o adîncă transparență prin care, ca instrumentul sinistru al doctorului Guillotin prin transparența idilelor lui Chénier, intră predomnitoare în scenă, covîrșind pe eroi din depărtare, umbra lui Napoleon. Istoria pe care scriitorul nu a înfățișat-o pe pînza romanului său tocmai pentru a-i face loc să intre singură și nestînjenită, cu tot elocventul ei dramatism, în scena pregătită să o primească. Astfel de romane eliptice de istorie se scriu mai ales cînd istoria vibrează de fapte zguduitoare, ce vor rămîne mereu prezente în mintea oamenilor, în imagini cu care, indiferent cărui scriitor, i-ar fi greu să lupte. Nu se poate face din Napoleon sau Alexandru cel Mare eroi de roman, fiindcă orice cititor, de oricînd și oriunde, își are imaginea sa despre ei, față de care cea pusă pe hîrtie de romancier nu ar fi decît o ilustrație restrîngătoare și inoportună.

Așa că am fost cum nu se poate de contrariat cînd publicînd un jurnal din timpul ocupației m-am trezit blamat din toate părțile că în loc să se vadă în paginile mele grozava încercare prin care trecea țara, împreună cu întreaga lume, cititorul era invitat să urmărească un individ care, cînd nu era ocupat cu lucruri de o insignifianță desăvîrșită, se complăcea să stea cu nasul în carte ori să privească pe cer, catalogînd norii. Bineînțeles, că s-a trecut cu vederea peste cîteva accente, dar mai cu seamă am fost scandalizat că nimeni n-a băgat de seamă că eroul meu era, în acei ani, insignifiant fiindcă neliber, că a cîti clasici, în acele împrejurări, era un gest de condamnare a crimei și de cufundare în eternitatea curată a spiritului, iar a privi, cu lacrimi în ochi, cerul, echivala cu a căuta țara în singurul loc unde mai rămăsese liberă și întreagă.

Am fost contrariat și scandalizat, însă nu am învinuit pe nimeni, fiindcă treceam și trecem și acum printr-o perioadă cînd fapte de o extremă gravitate absorb capacitatea de atenție a publicului de pretutindeni.

— Publicul a mai fost deprins, adăugai eu profitînd că Alphonse se adîncise, o clipă, în porțelanul cu cacao, și cu un gust al violenței, gust care îl face, momentan, inapt pentru artă.

— Dar să nu exagerăm. Acum capetele s-au eliberat de casca războinică (revenim mereu la Moore) și lumea e puțin mai destinsă.

— Desigur, spusei cu tărie, aproape strigînd. Alphonse mă privi întrebător, gata parcă să rîdă.

— **Nu orice roman eliptic de Istorie este invadat, prin transparența lui, de Istorie, ci numai cele scrise, cum am spus, în contemporaneitatea unor fapte și a unor eroi care vor intra, într-un fel sau altul, în legendă. Și nici atunci în orice condiții. Trebuie să știi cum să lași scena goală, cum să pui cele cîteva accente în așa fel încît ele să colaboreze cu marile umbre ce se vor arăta de la sine, nu să le acopere ori să le încurce trăsăturile. Compar astfel de scrieri cu arborii plantați de arhitecții peisageri în fața unor monumente, pentru a fi văzuți împreună cu acelea, dîndu-le, lor, cîteva note, primind de la ele o semnificație.**

Această artă, înțeleasă în toată gravitatea ei, este o artă a discreției, a disimulării, ca și aceea a bătrînului Bruegel, despre care începusem să-ți vorbesc.

La el, în spațiul dintre lumea reală și cea mărturisită, are loc lumea întreagă. Privită de atît de sus, lumea se prezintă ca multitudine, în care eroii se pierd, anonimizați, rămîn ca și invizibili. Pe Iisus, în **Drumul Calvarului**, ca și pe Ion Botezătorul din pictura înfățișînd predica acestuia, abia îi distingem, trași în planurile din fund ale compoziției, ascunși în mulțime, din Icar rămîne deasupra apei doar zbaterea picioarelor, nebăgată în seamă.

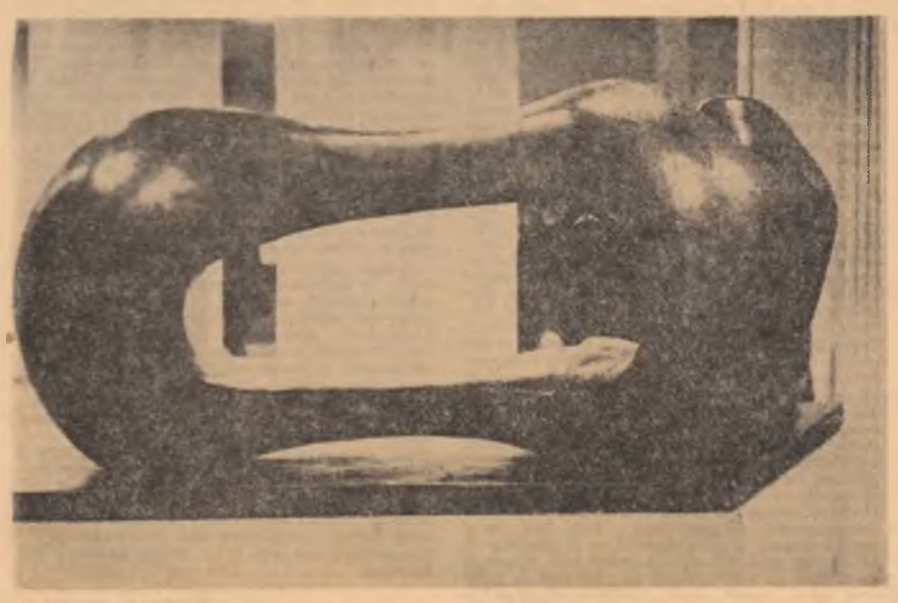
Neavînd astfel cum portretiza, Bruegel gravează sau pictează chipuri fără nume, îngroșate de asprimea muncii, desfigurate, pînă la grimasă, de virstă, schimonosite de vicii, animalizate de prostie. El înfățișează, ca Dürer cavalerii Apocalipsei asaltînd călare omenirea îngrozită, cazna, bătrînețea, viciile și prostia dezlănțuite asupra nobilului chip uman, înstrăinîndu-l de sine, așa cum revolta a înstrăinat cetele îngerești de natura lor, precipitîndu-le în abisul metamorfozelor monstruoase, și încearcă să dea un sens mulțimilor de sub el, supunînd experimental foiala lor schemei cîtorva posibile activități : jocuri de copii, lupta cu moartea, crucificrea, o predică, întîlnirea carnavalului cu postul, uciderea pruncilor, războiul, virtej de suliți răsucit între stinci și brazi ca o aplecare și o ridicare de cuie des înfipte cu vîrful în sus.

Să fie, această obsesie a mulțimilor, un reflex al contemporaneității pictorului, cu ale sale Țări de Jos bătute neîncetat, în lung și-n lat, de cete de eretici și de spînzuriți cu salariile neplătite ai lui Filip al II-lea ? Nimic n-o atestă. Obsesia mulțimii o are însă implicită pe aceea a germinației imense, universale și, pentru că de obsesie e vorba, demonice. Nașterea, cu o singură și irepetabilă excepție, este maculată, operă a elementului negator : un demon în ipostază de broască își desface impudic pîntecul sfîșiat arătînd mulțimea ouălor din interior, în drumul spre infern al fanatizatei Margot un altul hrănește cu undița embrionii dintr-un ou spart, dintr-un alt ou iese o liră pe care cîntă un păianjen păros. Odrăslirea enormă este și aberantă : cap și brațe umane pe un trup de pisică de mare, un pește cu labe de broască, aripi de fluture unui papagal, un violoncel servind drept trunchi unui rac, insecte cu cap omenesc. Cortegiile de mari estropiați, orbi, ciungi, ologi, se înscriu, pentru cine se uită bine la chipurile lor malițioase ori pustiite, la capitolul acesta : în timp ce păstorul își păzește turma, în fața bisericii, în securitatea unei paiști de o perfectă orizontalitate, nevăzătorii coboară panta spină prăbușindu-se în baltă. Pentru mitologia populară, balta este o poartă a infernului. Metamorfozele confuzionate ale demoniacului au astfel la Bruegel, puse cum sînt la cheia poeziei germinației, dacă nu un sens mai adînc decît la antecesorul său, Bosch, în orice caz unul mai complex.

Intră, în tentativa de a ordona populația din adîncuri pe cîteva scheme posibile, o anumită voință de excentricitate ? Inventarul complet al jocurilor de copii (unul și în Rabelais) și **Proverbele** aparțin mai de grabă acelei superioare blazări care pe marele artist îl face să abandoneze subiectele solemne și, ca Da Vinci, să facă noduri ori să împletească pe pereți o infinită viță de vie. Jocul acesta, glumă de atelier în aparență, marchează însă, în intenția pictorului, detașarea de materia sa, atrage atenția asupra planului abstract, sideral, al creației, fără crispare, fără hieratizare. Privirea rămîne la fel de largă, de atotprimitoare, fără rezerve și complicitate, încrezătoare doar, cu seninătate, în justiția ultimă.

Încrederea aceasta, populară în esență, dă, conjugată altitudinii vertiginoase de la care artistul pictează lumea, un aliaj straniu, poezia specifică a uimitorului artist de care ne despart patru sute de ani și ne apropie geniul său și căutările, multe încă imprecise, ale timpului nostru. Decelăm într-adevăr, uneori, la Bruegel, o natură atît de peuple, potrivită adică mentalității oricui, atît de tare pe bunul simț comun, cu ce este pozitiv în el dar și cu ce implică o mărginire, încît nu ne surprinde că printre îngerii căzuți, schimbați în animale compozite care trezesc oroarea și repulsia, artistul, conformîndu-se resentimentului popular dar cedînd cu siguranță și unei porniri personale, ca a lui Caragiale, poet prin excelență al aceluiași bun simț comun, în celebrul **Bubico**, așază un cățelus de casă purtînd (deriziune și violență) o coroană de aur pe craniul lățos, cu ochi benign bosumflați, adormiți. Dealtfel, în aceeași ordine de idei, nici copiii, turburînd pînă la pustiire străzile orașului cu jocurile lor, nu se bucură de tandrețea pictorului — care îi ascunde în vestminte disgrațioase, îi coafează cu pălării prea mari, îi surprinde cu degetul în gură, depunînd necurățenii în drum, în orice caz fără nimic angelic pe chipurile lor la fel de terestre, de îngrate, ca ale maturilor. Copiii lui Bruegel au de fapt, ades, aerul de a fi niște maturi suferinzi de nanism și cretinitate. Mulți sînt de-a dreptul sinistri.

Simpatia sa nu o au decît oamenii activi, încadrați prin chiar activitatea lor ritmurilor mari ale universului : cei care string fînul, seceră, toamna se întorc cu vitele în sat, vînează și taie lemne iarna. Pentru a celebra, prin ei, frumusețea pură a legii, a rigorii, a ritmului, Bruegel îi face statuari, îi pune în orizonturi calme și ample. Directitatea narațiunii (și pretutindeni narează enorm) realizează uneori, ca în **Vînătorii pe zăpadă**, delicatețe minuțioasă a plasticei extrem-orientale. La un examen apropiat, ritmul și rigoarea predomnesc într-atît în foarte populatele sale compoziții în care asasini, copii, nebuni, pelerini, demoni, simpli excursioniști par a circula după bunul lor plac, scăpați de sub supraveghere, încît a le descoperi echivalează cu satisfacția de a descoperi că haosul înstelat este în realitate o scenerie de constelații.



Sculpturi de HENRY MOORE

buna zi de mîine

Radu F. Alexandru

Eram din nou împreună : Magda, Ana, Toma și eu — pe Toma ar fi trebuit să-l amintesc primul, a lui fusese ideea, cum marea majoritate a faptelor noastre (poate chiar și a gesturilor) erau întotdeauna numite de el, prin asta dumneata netrebuind să înțelegi că el ar fi fost cel ce decidea în numele amindurora, ci poate numai faptul că de fiecare dată Toma reușea cu o fracțiune de secundă înaintea mea să exprime ceea ce aveam — printr-o perfectă și cițuși de puțin exagerată simultaneitate — amîndoi în cap. Mi-a trebuit timp ca să pot observa și mai ales înțelege lucrul ăsta, timp în care amuzat și nu puțin surprins, dar niciodată iritat, cred că am fost. Apoi totul — și prin „totul" înțeleg prietenia mea cu Toma — a reintrat, sau poate abia atunci avea să intre în normal, să capete acea notă de necesitate care să mă oprească să mai gîndesc făcînd abstracție de dimensiunile ei, și care, prin imposibila-i construcție, reușise să dilate timpul pînă într-atît încît să poți spune că i-ai pierdut sensul, sau, mă rog, punctul obligatoriu de reper. Adică : originea

Asta a început cu aproape o lună înainte de-a ieși. Eram din același dormitor — faptul nu avea nici o importanță, programul era organizat pe plutoane, noi făceam parte din plutoane diferite, adică în afara intervalului dintre intrarea în dormitor și stingere, seara, cînd nimănui nu-i mai era permis să circule de la un pat la altul, mai aveam comun ora de la prînz, imediat după masă, cînd chirciți la zidul unei curți interioare, sau rareori în dormitor (totul depindea numai de vremea de afară) așteptam deja cu o organică indiferență și consumarea celei de-a doua „reprize" : studiul, programul de sală. Și ăsta era singurul lucru pe care-l știam despre el. Pentru că niciodată nu am apucat să schimbăm o vorbă. Și dacă-ți spun asta, ai să înțelegi poate senzația pe care am avut-o (și, mai bine, ca să nu te gîndești la altceva decît la ce vreau, am să-ți spun tot eu cum se numește : teamă) cînd l-am văzut apropiindu-se într-o după-masă și angajîndu-mă în următorul dialog :

— Mă cunoști ?

— ... Nu.

— Mircea Volovici ?

— ...Da.

— Cînd îți termini stagiul ?

— ...Încă o lună.

— Toma mă cheamă. Ieșim odată : sîntem de-un leat. Împreună cu noi încă patru. Îi știu acum pe fiecare : cum arată și cît am mai putut să aflu de la cei care sînt cu ei. Tu-mi convii cel mai mult. Vrei să facem revelionul împreună ?

Și aici a intervenit o pauză ceva mai lungă — poate nu atît cît s-ar fi cuvenit pentru a te considera implicat într-o asemenea întrebare, dar nimeni dintre noi n-ar fi acceptat să-și ofere întreaga oră unui răspuns oricît de grav, sau din contră oricît de absurd ar fi fost el, și Toma știa lucrul ăsta — și tot el a fost acela care a continuat, din momentul în care i s-a părut că a trecut suficient timp pentru ca eu să pot neglija amănuntul că discuția noastră avea loc pe ziua de patru august și deci să pot răspunde pe tonul dorit de el, de maximă seriozitate.

— Nu aștept să-mi dai un răspuns imediat. Și dacă ai vrea s-o faci, nu m-ar interesa. Oricare ar fi el. Important este să te gîndești ca lumea un timp și apoi să mă cauți — asta va trebui neapărat tu s-o faci, eu te-am ales, mai mult nu pot și nu vreau să fac, n-ai cum s-ar spune, încotro : eu nu te voi opri a doua oară — și să-mi spui ce-ai hotărît. Evident, dacă ai alte ginduri n-ar mai avea nici un rost, de te gîndești totuși să te angajezi, e vorba atunci de-un lucru pe care nu-l vei mai putea lăsa baltă.

S-a îndepărtat apoi și primul lucru care mi-a trecut prin cap, cînd l-am văzut întorcîndu-mi

spatele, a fost să nu-l urmăresc, să-mi fixez privirea în orice colț, oriunde, oriunde numai pe urmele lui nu. Am rămas nemișcat, jos, lipit de zidul fierbinte, unul din cei peste patru sute de oameni adunați în curtea aproape pătrată — parte avînd șansa de-a prinde un loc la perete ce oferea un minim de umbră, ceilalți, marea majoritate, împrăștiați în grupe întîmplătoare, în întreg perimetrul delimitat de cele patru laturi identice, unii întinși pe spate, alții stînd turcește, aproape toți goi pînă-n briu, cu vestoanele azvîrlite peste cap. Cu capul pe spate, cu ochii închiși, nu surescitat, nu încordat, dar întuind perfect senzația de teamă de care-ți vorbeam, încercam să-mi explic, și implicit să mă eschivez, poate chiar să amîn obligația de-a reîncepe să mă gîndesc la o realitate pe care o vroiam a crede în continuare inaccesibilă. Mai aveam doar o lună — lună care în acel moment încă nu știam cui îi va aparține : celui ce-am fost timp de doi ani, celui ce voi deveni odată cu trecerea ei —. Toma a fost primul (nu eu ! pentru mine este și astăzi paradoxal) care a avut curajul — este singurul cuvînt care se poate întrebuința ! — să mă vestească despre sosirea noului timp. Și probabil mi s-a părut suficient să înțeleg asta ca să știu cu siguranță că peste treizeci de zile vom pleca împreună.

Aș fi putut să-l caut chiar a doua zi. Dacă n-am făcut-o este pentru că mi-am amintit de „timpul de gîndire" de care-mi vorbise și care putea constitui pentru el un indiciu important în evaluarea celui asupra căruia se oprise. Mi se părea normal să respect această minimă condiție și abia în a treia zi de la prima noastră întîlnire eram din nou față în față. L-am descoperit trîntit în mijlocul altor cinci-șase oameni, la fel de necunoscuți mie ca și el în urmă cu două zile. N-a schițat nici o mișcare pînă cînd, oprit în dreptul lui — eu în picioare, el în continuare întins — răbdător am așteptat să mă bage în seamă. Atunci s-a ridicat în capul oaselor, i se părea suficient ca eu să-i dau drumul, eu nu gîndeam la fel : i-am făcut semn să se scoale, și el, într-un început de zîmbet, s-a conformat întocmai. am pornit împreună cîțiva pași, apoi m-a oprit și înainte de-a apuca să deschid gura, mi-a luat-o înainte și m-a întrebat :

— Ești sigur c-ai avut timp suficient să te gîndești ?

— ...Ți-aș fi putut răspunde de ieri...

— În regulă. Asta înseamnă că într-adevăr ești omul pe care-l căutam ; aici de fapt nici nu poate fi vorba de gîndire : sumă sau nu, țicăi din prima clipă — e de la bun început o simplă chestie hai să-i zicem afectivă — poveștea cu răgazul era doar un truc. vroiam să te încerc, îmi pare bine că ești de-acord...

— Despre ce e vorba ?

— Nu uita că sîntem încă aici. Și că din toată „recreația" nu ne-a mai rămas poate decît jumătate de oră și cu siguranță ar fi stupid să crezi că merită să-mi bat gura degeaba ca să expediez expres o treabă atît de importantă de-acum pentru amîndoi. Avem treizeci de zile la dispoziție, și-n fiecare zi cîte o oră. în care o să putem afla tot, sau aproape tot, unul despre celălalt.

Și odată ajuns aici s-a oprit, și eu am înțeles că fără-ndoială avea dreptate : ar fi fost absurd să epuizăm în jumătate oră o poveste pe-ale cărei pagini mizam acum atît de mult, și el îmi părea un tip cu care de ce nu m-aș fi putut înțelege destul de bine, așa că la despărțire, tocmai din cauza asta, m-am simțit obligat să revin :

— Sînt sigur că m-ai văzut cînd mă îndreptam spre tine. Știai că te caut și știau și de ce. M-ai lăsat să te aștept, te jucai, cum jucară a fost și răgazul pe care mi l-ai acordat. Foarte frumos, totul a fost foarte frumos, dar acum s-a terminat : sînt prietenul, sînt tovarășul tău și începînd de azi nu-ți mai poți permite așa ceva. Asta, bine-înțeles cu mine.

M-a lăsat să termin, la sfîrșit a izbucnit în rîs, un rîs cum n-am auzit și nici n-aș fi putut crede că e posibil într-un loc ca acela în care ne aflam — nimeni n-a întors capul spre noi, îmi aduc bine aminte, și-a curte erau aceiași patru sute de oameni ! — și încă înainte de a se fi liniștit mi-a apucat și mi-a strîns mîna : „Ești exact omul de care cred că am nevoie". S-a dus și s-a trîntit din nou în mijlocul grupului în care-l descoperisem în urmă cu jumătate oră, eu am revenit și mi-am luat locul la perete — din ziua aceea dacă ți-aș vorbi de mine fără să pomenesc și de Toma să știi că aș minți

Eram din nou împreună : Magda, Ana, Toma și eu — treizeci și unu decembrie, adică la cinci luni după ce l-am cunoscut pe Toma și la trei luni de la întîlnirea cu cele două fete, care ulterior aveam să aflăm că se numesc Magda și Ana, amănunt cu totul lipsit de importanță pentru ceea ce ne interesa pe noi, sau mai precis pe Toma pentru că, după cum ți-am spus, a lui fusese ideea.

Am ieșit la începutul lui septembrie. La prînz. Seara aveam un tren din P., cu care a doua zi dimineața am fi fost în București. La P. ajungeam fie cu autostopul, fie așteptînd o oră trecerea cursei. De unde plecam se făcea o cărare, un drum de țară cale de vreo cinci sute de metri, traversam apoi o plantație de salcîm care se prelungea pînă aproape de șanțul șoselei. După un timp ne-a fost clar că așteptînd acolo — deci neexistînd îndoială asupra locului de unde veneam — n-aveam nici o șansă să vedem vreo mașină oprindu-se în fața noastră. Așa că am pornit spre stația autobuzului și odată instalați, nu mă mai gîndeam la nici un motiv pentru ca a doua zi dimineața — duminică — să nu fiu acasă. Eram singuri în mașină, vreau să spun că din cei șase care au ieșit în ziua aceea numai noi doi apucasem pe drumul ăsta, pe ceilalți nici nu-i văzusem, toată chestia se rezolvase fără nici un tămbălău, nu știu de ce, dar mă așteptasem ca măcar în ultimul moment să apară cineva și să ne spună cîteva cuvinte : ar fi fost stupid, absurd, dar îți vorbesc de acel absurd cu care ne obișnuisem pînă la identificare ; am plecat fără să întorc capul și tot ce-mi mai doream era să ajung cît mai repede acasă ; nu pentru o masă ca lumea, nu pentru o baie caldă, mă gîndeam la cei patru pereți, la camera mea în care să mă închid și să fiu în sfîrșit singur și unde să aștept... Dumnezeu știe ce mai puteam aștepta.

Începuse ușor să se însereze, poate era deja puțin răcoare sau poate doar așa-mi părea din cauza geamului deschis. Parcurgeam a doua oară același drum, de data asta într-un sens turbulențele prin perspectiva ce-o căpăta cu scurgerea fiecărei clipe, n-am să-ți spun că-l mai parcursesem de nenumărate ori în gînd, acolo, n-ar fi adevărat : încercasem, și poate reușisem — și asta cred că a fost marea mea șansă — să rup orice contact cu o lume de care, fără să-ți pot încă explica, mă considerasem frustrat. Cînd Toma m-a bătut grăbit pe umăr și mi-a făcut semn să cobor, l-am urmat imediat în virtutea unor reflexe noi și dureros dobîndite. Și abia cînd mașina a dispărut dincolo de capătul șoselei, m-am întors către Toma așteptînd un răspuns. Și atunci, fără să spună un cuvînt, mi-a indicat cu capul direcția în care trebuia să privesc. M-am uitat într-acolo, pornisem deja să ne apropiem, ajunși în dreptul unei stive ne-am așezat și-am asistat la una din scenele ce nu le poți uita sau înțelege niciînd :

Un șopron, o magazie imensă ridicată toată în lemn. Fără uși sau cu ușile smulse din țîțîni, azvîrlite la întîmplare de-o parte și de alta a intrării. O grămadă de fier ruginit, de la tractoare și semănători la brăzdare și grape. O gheretă, imediat ce intrai, cu geamurile sparte, în care nu vedeam decît un godin înalt cu burlanul frînt undeva sub tavan. În dreapta ma-

El era cel chemat să oficieze întreaga ceremonie. O făcea cu mișcări largi, rare, din cînd în cînd se oprea să-și aprindă o altă țigară sau doar să-și tragă sufletul, și asta însemnau minute ; cei de la coadă (sau chiar cel la rînd, nu rareori cu săpunul pe el) așteptau fără să se miște, apoi urma înjurătura : năucitoare, rostită nu cu patimă ci doar cu supremă înțelepciune, rotundă, perfectă în inutilitatea ei ; cîte-o înjurătură pentru fiecare întrerupere. Și nimeni nu se mișca, nimeni nu încerca măcar să se apropie de pompa ce nu-i aparținea decît lui. Începeau să se spele cu hainele pe ei, renunțau pe rînd la bluză, pantaloni și tot ce mai aveau pe ei, la sfîrșit, complet goi, își deschideau pachetele și întinzînd pe pămînt lucrurile curate se pregăteau pentru marea aventură : simbătă seara — duminică toată ziua.

— L-ai cărat și pe el după tine ?

„El" eram eu, întrebarea sau observația-i fusese adresată lui Toma : ne făcuse semn cînd terminase și ieșindu-ne în întîmpinare ne-a oprit după ce depășisem cu puțin îngrăditurа de sîrmă.

— Am trecut întîmplător. Te-am văzut și-am coborît așa... într-o doară.

— Într-o doară ?!... N-ai mai dat de mult p-aici...

— Nici n-am mai fost vreodată.

— Ce spuneai că spui ?

— E prima dată... n-am mai călcat pe-aici.

— ...Și asta mie... lui Petre Giurcă i-o vinzi tu ? ...Ai lucrat două zile, ai văzut că nu ține și-ai dat bir cu fugiții... N-ați înțeles, mă, că pe mine încă nu s-a găsit omul să mă ducă ?

N-a mai stat să asculte cele spuse de Toma. A pornit-o spre gheretă de la intrarea în magazie ; Toma, ducîndu-și mîna la cap, mi-a făcut semn „E nebun" și fără să mai așteptăm să ne cheme ne-am luat după el. O masă acoperită cu o foaie de mușama, un scaun, pe masă un penar fără capac în care erau îngrămădite tocuri, creioane, o jumătate de gumă, o lamă, o ascuțitoare, alături cîteva coli de hîrtie milimetrică dublate de indigou, toate prinse la colțuri cu clame sau bolduri, un perforator, într-un cui, pe perete, un echer, o riglă și-un teu, un alt cui de care zăcea atîrnată o pelerină cu glugă, lungă, cauciucată, un al treilea cui de care era spînzurată o cămașă în carouri și o cravată neagră, godinul și jos, lîngă el, o pereche de pantofi deasupra cărora era aruncată o pereche de ciorapi. Lîngă godin o bancheță de lemn negeluit.

— Eu fac diagramele de mișcare. Și tot eu sînt mai mare pe tot ce se vede și mai e și afară : nimeni nu poa-să pună mîna sau să miște fără voia mea... Și tu vii să-mi spui că n-ai mai fost p-aici ?

Ne aștepta. Pe scaun, cu fața spre locul unde ar fi trebuit să fie ușa „biroului", cînd am apărut în prag ne-a făcut semn să intrăm și să ne așezăm pe bancheță ; odată treaba făcută a luat din nou de Toma.

— Nea Petrică, poate ne-am mai văzut în altă parte. Poate ai mai lucrat și mata undeva...

— Peste tot am fost.

— Peste tot, peste tot — dar unde ?

— Păi dacă-ți spun, băiete, că peste tot, nu poți pricepe ?

— Agricultură ?

— Numai în construcții ! Nu s-a ridicat ceva în ultimii douăsprezece ani fără să fi pus și Petre Giurcă mîna.

— Știu eu... că nici timp n-aveai...

— Băiete, las-o moartă, dacă-ți spun eu așa, așa e : a învățat, două, un an, cît aveau nevoie, Petre Giurcă era prezent.

— Și cum de-ai ajuns aici ?

— Dar ce-are, nu-ți place ?

— Nu mie trebuie să-mi placă, oricum însă tu-mi pare cine știe ce grozăvie.

— Nu-ți spusei c-am răspundere ?! Nimeni nu mișcă...

— Ce să miște, nea Petrică ? De pe șantier la... gandrabura asta — că n-o fi același lucru...

Se întunecase. A luat dintr-un sertar un lacăt mare și o lanțișoară de cîini : „Mă duc să-ncui : îți dai seama că dacă dă burnița cineva..." ; cînd a revenit a tras scaunul în mijloc și cocoțat pe el a montat înșurubîndu-l un bec de două sute de lumini. A coborît a tras scaunul la loc și așezîndu-se l-a întrebat pe Toma, arătînd spre mine :

— El e mut ?

— Nu. E prietenul meu : Mircea Volovici.

— Nu asta am întrebat. Vroiam să știu doar dacă-i mut.

— Și eu ți-am spus că nu este.

— El, atunci e-n regulă.

Toma s-a întors spre mine, și m-a bătut pe umăr : „Ăi, auzit Mirceo : „păi, cum ?" Și probabil amîndoi ne-am gîndit la același lucru : la timpul petrecut acolo, și-am izbucnit în rîs, prea multă amărîre și furie ce nu-și mai găsea sensul în gheretă-birou în care Petre Giurcă își completa diagramele (habar n-am despre ce diagrame era vorba), și am ieșit afară, în cîmp, în plină secetă, și ne-am lăsat devorați, posedați, salvați și inevitabil înfrînți de hohotele ce nu mai aminteau cu nimic liniștea greu și dureros acceptată pînă în acel punct mort. Și poate că acea explozie trebuia să reabiliteze timpul, perfect suveran peste tot ceea ce a fost, peste ce urma să vie, timpul a cărui implacabilă scurgere, pentru noi, încă o bună vreme, știam, avea să se numească uitare.

Cînd am revenit l-am găsit nemișcat pe scaunul în care-l lăsasem ; își trăsese un ciorap, acum și l-a tras și pe celălalt, s-a încălțat : „Atunci mergem ?" m-a întrebat el, „Mergem" i-am răspuns eu : și el s-a sculat : „Un moment, trebuie să mă schimb" ; și-a scos bluza salopetei, a îmbrăcat cămașa în carouri, și-a înnodat cravata privindu-se atent într-o oglindă pe care o ținea alături de cîteva acte (probabil) într-un port-vizit de plastic în buzunarul cămășii, și-a scos pălăria — și acum aveam să-i descopăr părul cărunt, și ochii mici, verzi, lipsiți de orice lucire, adusi mult la rădăcina nasului, adăpostiți sub streașina unei singure sprîncene, neagră, aspră, țepoasă, cu nici un fir alb rătăcit prin ea, și fața suptă, osoasă, parcă aparținînd altui corp, în nici un caz mijlocului gros, plin, ce-l avea strîns în cureaua de sfoară — și-a scos deci pălăria, și trecîndu-și de două ori palma peste părul lucios, frumos dat peste cap, ne-a spus : „Domnilor, vă stau la dispoziție". Înainte de-a ieși și-a luat de pe birou ochelarii, rotunzi, în ramă de sîrmă, pe care i-a închis într-o cutie de argint frumos gravată, și i-a băgat în buzunarul bluzei de salopetă pe care a îmbrăcat-o peste cămașă ; s-a suit pe scaun și-a desurubat becul ; și pentru primul ne-a făcut semn să-l urmăm.

La P. am rămas în restaurantul gării. Giurcă ne-a întrebat de fapt noi unde am fi vrut să ajungem, și i-am spus atunci de legătura din P. pentru trenul din București. Și acum el s-a gîndit că într-adevăr cel mai bine ar fi să mergem la P. și să așteptăm acolo, „că-i nod important de cale ferată și nu se poate să nu găsim ceva bun și pentru voi". Am ieșit deci din nou la șosea, el a oprit prima mașină și cînd peste jumătate de oră eram instalați la o masă în restaurant, cu toate insistențele lui Toma, n-a vrut să ia decît o sută votcă. Mai tîrziu a mai luat una, Toma îi explica că este invitatul nostru și poate comanda orice i-ar place — inutil, votca a fost singurul lucru pe care a acceptat să-l primească. În schimb, ne-a povestit și de pe front : mi-am amintit că vorbind despre gestiunile lui a pomenit și despre front : l-am întrebat dacă într-adevăr îl făcuse și unde anume. Și el ne-a spus cum a fost mobilizat încă din prima zi, că ai lui erau oameni săraci și n-aveau ce să-i dea celui de la cercul de recrutare, și întîi cu ei au început — „cu ăi de-au venit cu mîna goală" — și uite așa a prins amîndouă fronturi, fără să știe și el cum și de ce. A revenit apoi și ne-a mărturisit că prea greu totuși nu i-a fost, ar minți, și-ar fi păcat de dumnezeu să mintă : se angajase întîi ca ordonanță, pe urmă a trecut ca curier, s-a ocupat și cu aprovizionarea și mult timp chiar cu întreaga administrație.

— Ești copil, ai ? De război n-ai auzit mai nimic...

— ...Spune.

— La ce bun ? Au trecut anii au trecut vieți...

— Cîți ați rămas ?

— Nici așa n-ar fi nimic. Cu ceasul însă...

— Care ceas ?

— ...Aveam un Paul Garnier, ceva fără pereche ocazie rară. O zi îl purtam, o zi nu ; n-aș fi vrut să-l fortez prea mult, cînd îl aveam pe mînă de vreia cineva să știe cît îi ora eu eram cel întrebat. Într-o dimineață, după-un bombardament, m-am trezit fără el. Să mi-l fi umflat vreunul, să-l fi rătăcit eu (ne viram sub pămînt de uitam și de unde-am venit) — nici azi n-am putut să dibui... Da parcă nu-mi vine să cred că l-am pierdut...

— Și altceva ?

— Altceva ce ?... Asta-i războiul...

— Ceilalți ?! Cei cu care ai plecat...

— De-un' să știu : care-au scăpat au scăpat, care nu...

— Dar ceasul nu l-ai mai găsit.

— Păi, nu ți-aș fi spus ? — Că numai la el mă gîndesc tot timpul... Ai, mata, să-mi oferi ceva ?

Cînd am intrat, localul era gol, acum nu mai găseai o masă (era singurul din oraș care ținea deschis după zece) ; am recunoscut și cîțiva dintre cei ce așteptau la pompa lui Petre Giurcă — au apărut pe rînd : unii singuri, alții însoțiți de cîte o fată primită cu zîmbete și priviri insinuante, și greoaie sărutări de mîini, și scaune imediat eliberate ; din cînd în cînd îi făceau semn celui ce întîrzia la masa noastră : îl așteptau și el le făcea semn să aibă răbdare ; și nouă ne explica că oriunde poți s-o duci bine, cu condiția să fii om, adică să știi cît e al tău și cît îi se cuvine celorlalți, chiar dacă tu ești mai bun nu te poți pune în frunte fără să-i faci să înțeleagă că acolo e locul tău, și atunci ei singuri ajung să dorească și să-ți ceară ca tu să hotărăști în numele lor ce-i bine a face, și despre treaba asta el, Petre Giurcă, considera că-i om ce a deprins toate rosturile : nu pentru că el ar face diagramele, ci doar pentru că nimeni înaintea lui nu se gîndise la rostul lor, adică nu le simțea lipsa...

Cam așa s-a consumat întîlnirea noastră cu Petre Giurcă. N-am trecut peste nici un amănunt și n-am schimbat un cuvînt : n-o fac pentru mine — pentru mine nu mai are nici o importanță, dumneata însă va trebui, cînd ne despărțim să știi tot, sau aproape tot (nu-ți ascund nimic, poate doar să fi uitat ceva) despre ceea ce au însemnat anii scurși de la ultima noastră întîlnire : atunci vei fi din nou liber, cel puțin în ceea ce mă privește...

Ion Serebreanu

ULTIMUL ALBATROS
Port fostei mări, de-un țipăt de albatros mă spînzur.

LARMA TINEREASCĂ
Stol, de pe-obrazul mării stîrnit, pe-aî meu, de riduri.

AMURG
Cetăți, sublim ard zilnic și Romele cu Nero.

NUD
Pe umbrele zăpezii, zăpada umbrei arde.

REGE-ȚI BAT MONEZI
Pe partea nevăzută a lunii îți bat chipul.

MONOSTIH
Furnica nopții poartă în gură oul zilei.

POEM ÎNTR-UN VERS
Daniil Sihastru-și sapă chilie bolta lumii.

HOMER
Orbit blînd nu de cele văzute, ci cîntate.

Dinu Flămând

Somn în picioare

Soldat visîndu-și memoria ;
cum soseste
nava cu pinze de-argint într-o patrie,
degetul flutură-n vînt un paing,
fulgeru-n cer și blestemul în ape
semn înecaților fac la un drum
spre Ciclade.

Cum munții din insule clopotesc
zvon de duminici în peșteri marine,
iar pe un țărm de la sud, garda moare,
vorba ajunge în patrie și se știe
„virtutea nu poate fi umilită
de soartă".

În vrerea nopții de nepătruns
peste cîmpia de oase ardă
acest fulor de greieri în patrie...

Vechea cicatrice

Vechea cicatrice de pe picior
m-a ars toată noaptea — părea că-nflorește,
pămînt nerodnic deschis după ani
să primească migrația în eter a semințelor.

Marea s-a zbuciumat toată noaptea,
era un ritm de la zei — plecări și întoarceri,
am respirat cu marea și ape negre
m-au limpezit,
marea a scos din mine horhotul și nicotina.

Vechea cicatrice străluminа
cu flamura unui singe nou și mai pur,
am ieșit peste goluri să-mbrățișez
țara întinsă a cosmarului.

Soarele nopții arde în sud,
sau cheagul de singe-al memoriei ?
Furnici uriașe s-au scurs pînă-n zori
prin trupul meu amorțit de speranță.

Portret

Amintește-ți de el — spui — se cade
să iei cuvinte vechi și să-i umpli chipul,
înconjură-i numele, disperat, în transă
așa cum Ulise tulbura umbrele.

Era bun ? Nu mai știi.
Era pașnic?
Omul comun prezis spre înalte destine...
Din tot îți rămîne, așa nelogic
o vorbă spusă : „frumosul liber".

La douăzeci și cinci este mort
cînd bine se știe că moartea nu vine,
cum să pricepi și de unde să înțelegi
această fandare a lui peste margini ?

Avea și el viitorul deschis,
cum la douăzeci și cinci mi se-ntîmplă
aidoma !

Balanță

Cum vara din vechi catedrale
curge în stradă grîu de răcoare
trecem încendiați, aburinzi,
prin ani răcoroși
atinși de soarele veacului în sfîrșire.

Numai în lacuri de munte mai simți
atîtea virste deodată pe trupul frasin ;
reci ape la tălpi, somnul milului,
alte ape mai sus, înspre inimă,
pînă la brațele-n cruce — balanță
unde înecul și cerul se țin
pe muchie.

Trupul stă drept în păsunea lacului,
carnea spintecă toate izvoarele ;
ai putea vedea pe el virstele
cum în rupturi de pămînt se zăresc
zăcăminte de roci, după veacuri.

Ai putea auzi cum răzbește
carnea spre aer și spre lumină,
spre linia de plutire, în piept,
unde se înfrățesc toate marginile.

Mihai-Dan Cantuniari

Copilul și seara

Abia rostită, spusa făcut-a loc tăcerii.
(E-n linceda tăcere un semn de întrebare ?)
„Cînd mă voi face mare" zicea copilul
serii,
iar seara îl ingină „cînd mă voi face
mare..."

În coturi și meandre ca riul măiestrit
ce aleargă pe cămașa din zi de sărbătoare,
pe silnice răhoiuri un drum e scrîșnit.
La capătu-i, cascada vuiește dinspre mare.

Oh, limpezimea firii cît de adînc mă doare,
în neclintirea plajei ce lute-a amurgit.

Prin ani, cu Victor Eftimiu

De numele lui Victor Eftimiu luasem cunoștință încă de cînd aveam treisprezece ani, cu prilejul premierei **Cocoșului Negru**, piesă lăudată de unii critici teatrali, atacată cu violență de alții, dar care a constituit unul din succesele Teatrului Național. Mie, piesa, prin îndrăzneala de concepție, prin tensiunea dramatică și frumusețea versurilor, ajutată și de o interpretare strălucită (C. Nottara, Tony Bulandra, Agepsina Macri, Al. Mihalescu) mi-a plăcut. Poate că și montarea feerică îl impresiona pe proaspătul licean ce eram atuncea. Îl admiram și-l invidiam pe acest scriitor în vîrstă de douăzeci și patru de ani care avea înapoia lui izbinda poemului dramatic **Înșir'te mărgărite**, iar înainte o carieră ce se anunța fericită. Am fost bucuros cînd, peste șase ani, în 1919, l-am cunoscut la E. Lovinescu cu care era în strînsă prietenie încă de pe vremea cînd fuseseră amîndoi la Paris.

Se poate spune că **Înșir'te mărgărite** își datorează reprezentarea, în oarecare măsură, lui E. Lovinescu. Iată în ce fel s-au petrecut lucrurile, după cum mi-a povestit criticul. În vara lui 1910, Victor Eftimiu, îi vorbea lui E. Lovinescu, la Paris, într-o cafenea de pe **Boul'Mich** — numele dat de artiștii și studenții Cartierului latin, bulevardului Saint-Michel — despre **Înșir'te mărgărite**. De-o-dată, criticul s-a ridicat de la masă, a ieșit din cafenea și a-nceput s-alerge după o birjă văzută prin fereastră, strigînd : „Domnule Eliade ! Domnule Eliade !". Birja s-a oprit și Pompiliu Eliade, directorul Teatrului Național din București, i-a întins lui Lovinescu mîna.

— Domnule Eliade, sînt aici, în cafenea, cu un tînăr scriitor care a scris un poem dramatic interesant, cu temă din folclor. N-ați vrea să-i faceți cunoștința ?

— Cu plăcere.

Eliade a plătit birjarul și a intrat în cafenea. Lovinescu i l-a prezentat pe Eftimiu și acesta, emoționat, a început să dea amănunte despre piesă.

— Adu-mi diseară manuscrisul la hotel, a decis directorul. Mîine mă-napoiez la București și îți voi citi lucrarea.

A spus la ce hotel stă și s-a retras. După o

lună l-a telegrafiat lui Eftimiu că piesa este acceptată cu unele modificări.

Se știe că piesa a fost reprezentată în Stagiunea 1911 cu succes — succes ce s-a repetat în toate stagiunile în care a fost reluată, de-atunci-gul deceniilor următoare. În ultimul său an, Eftimiu îmi spunea : — **Înșir'te mărgărite** a fost pentru mine ca o iubită din tinerețe care m-a întreținut toată viața".

Prietenia cu Lovinescu s-a rupt brusc

Prietenia dintre Victor Eftimiu și E. Lovinescu, a fost caldă și sinceră — adevărate relații frățești. Dramaturgul venea mai în fiecare zi la critic, iar acesta avea în odaia lui de lucru un bust al lui Eftimiu. Dar prietenia asta s-a rupt brusc — odată pentru totdeauna. Întrucît faptele aparțin istoriei vieții noastre literare, se poate arăta motivul rupturii : supărarea scriitorului pentru că E. Lovinescu îi socotea viabilă numai opera dramatică ; „subevaluarea" celorlalte lucrări ale sale i-au pricinuit o rană incurabilă. Deși criticul nu mi-a mărturisit-o, am simțit că această ruptură îl întrista. Incidentul pune în lumină — dacă mai era nevoie — probitatea critică a lui E. Lovinescu, acea probitate care l-a împiedicat întotdeauna să se lase influențat în judecata sa de atitudinea unui scriitor față de dînsul, ori de sentimentele sale proprii față de acest scriitor, ca om.

În 1920 am scris o piesă de un romantism sumbru și emfatic intitulată Femeia nopții, cu o eroină enigmatică ce se numea Ombra. Titlul piesei și numele eroinei vorbea de la sine. Astăzi, cînd mă gîndesc la ea, surid ; dar recitind-o chiar și la trei ani după ce am scris-o, mi s-a părut atît de naivă și de prezumțioasă, încît am ars-o. Înainte însă de a ajunge la acest autodafe, piesa a trecut prin anumite peripeții. Asociația criticilor dramatici români instituise un concurs anual pentru piese originale și eu avusesem fantezia să trimet la concurs piesa mea — așa, într-o doară. Care nu mi-a fost surpriza cînd am aflat că, din lucrările primite, Asociația reținuse două : Ciuta lui Victor Ion Popa și piesa mea. La cina festivă oferită de Asociație, Victor Eftimiu, directorul teatrelor, a spus :

— Cu începere din acest an, piesele distinse de Asociația criticilor dramatici români, vor fi jucate la Teatrul Național.

În consecință ne-a rugat pe Victor Ion Popa și pe mine să aducem piesele la teatru în două exemplare. Unul din exemplarele piesei mele a fost înaintat pentru referat lui Caton Teodorian, celălalt lui Mihail Dragomirescu. Teodorian, din generozitate, mi s-a arătat binevoitor. Eftimiu mi-a spus într-o zi :

— Du-te la Mihalache și vezi ce-i cu referatul său.

Dragomirescu m-a primit încruntat, îndreptînd indicele spre mine amenințător :

— Ești de-ai lui Lovinescu !...

A discutat totuși cu mine fiecare scenă a piesei. A fost sever. Atunci mi se părea că observațiile lui aveau un caracter de șicană, pentru-că „eram de-ai lui Lovinescu" ; astăzi îi dau însă dreptate. De altfel, pînă la urmă piesa nu mai putea fi în nici un caz jucată, deoarece după un timp, Eftimiu a plecat de la Teatrul Național, iar noul director nu s-a socotit legat de angajamentul predecesorului său față de Asociația criticilor dramatici români.

Am avut după aceea plăcerea să stau de vorbă adesea cu Victor Eftimiu la E. Lovinescu, pînă la ruptura lor.

În 1923, înainte să pornesc spre Germania pentru investigații artistice, l-am întîlnit la Capșa. Mi-a spus că pleacă la Veneția și mi-a dat adresa lui de-acolo. I-am scris, bine înțeles și mi-a răspuns prin această carte postală : „Iubite amice, am primit c.p. din Berlin și-ți mulțumesc. Aici plouă mărunt, pe canalele turburi. Mîine plec la Paris (12, rue Leo Delibes). Caută să vezi cît mai mult teatru la Berlin. Cu toată dragostea, Victor Eftimiu. (Venezia, 2 iulie 1923).

Înfățișez această carte poștală pentru-că fraza lui : „caută să vezi cît mai mult teatru" mi se pare caracteristică, teatrul rămînînd pentru el toată viața pasiunea majoră.

Eftimiu pleca mereu la Paris unde-și crease numeroase legături în lumea literară și artistică. (Ziarul Le Figaro avea să-i publice mai tîrziu în foileton romanul său Kimonoul înstelat). Acolo era nedespărțit de ostașii români, care străluceau la Comedia Franceză, De Max, Maria Ventura, Yonnel. Pe De Max îl adusese la București după primul război mondial ; și parcă-l revăd și astăzi pe marele tragedian declamînd într-o grădină teatrală, un poem împotriva Germaniei lui Wilhelm al II-lea, poem ce se termina cu versul :

Kaiser, tes mains seront coupées !

La Paris, Victor Eftimiu pleca mereu cu soția sa, strălucita actriță Agepsina Macri, care, posedînd la perfecție limba franceză a și jucat acolo în cîteva spectacole. Toată viața Eftimiu a rămas îndrăgostit de Paris, caracterizat de el astfel : „cenușiu, armonios, definitiv".

Cînd mă duceam la dînsul acasă, îmi citea din versurile sale. Declama poeziile admirabil, ca un adevărat actor. (A jucat și el uneori, după cum mi-a spus, în cîte o piesă de a sa, cînd a însoțit o trupă în turneu la provincie). Conversația cu el era plină de miez și de umor. Cunoștea amănunte despre viața a numeroși scriitori și pictori francezi și povestea anecdote fine în legătură cu activitatea sau comportarea lor. Mi-amintesc cum rîdea de furia jucată criticilor noștri dramatici, după ce aceștia îi atacaseră cu patimă Cocoșul negru : acuzîndu-și că i se reprezintă piesa Alma sub semnele lui Celine, destăinuindu-mi-o paternitatea pusese abia după ce criticii coplășiseră piesa cu elogii.

Activitatea lui era prodigioasă. Nu disprețuia nici un gen literar. În afară de Verbe... verbe... verbe el spunea : „Scriitorule, să nu-ți închipui că dacă nu dai mereu la iveală, așa să crezi că stai acasă și cizelezi". Spre a-și susține parcă această afirmație el „dădea mereu la iveală" cîte ceva, lăsînd impresia că este dornic să-și vadă încontinuu numele pe afișul unui teatru, în vitrinele librăriilor, în revistele literare, în ziare, însuflețit de necesitatea de a fi tot timpul în actualitatea literară.

În mai 1935 am scris în ziarul Facla o cronică despre romanul său Arhanghelul cu aripi de ceară, roman în care folosea unele elemente din viața tenorului N. Leonard. Cu politețea lui ireproșabilă, mi-a mulțumit „din inimă recunoscător" într-o dedicație pe volum Verbe... verbe... verbe pomenit mai sus și publicat cu puțin timp înainte de editura „Universala" Alcalay și cu.

În același an, după ce am fost ales membru al Societății scriitorilor români, Corneliu Moldovanu, președintele mi-a spus :

— Acum du-te la Eftimiu cu o cerere să fii înscris în P.E.N.-Club.

M-am dus cu cererea. Victor Eftimiu m-a certat :

— Ce ? Vii la mine cu jalbe ? Bupe hîrtia. Ai fost înscris din oficiu.

„...Am scris multe și de toate"

Am spus mai sus că Victor Eftimiu a scris mult, în toate genurile literare. Cred că alături de Nicolae Iorga și E. Lovinescu, este omul care, la noi, a scris cele mai numeroase cărți — vrac sută și patruzeci. Dar el a făcut de-alungul lungii sale vieți și statistică : „Munca de reporter și foiletonist, m-a învățat să scriu limpede și concis, să evit tot ce e inutil, tot ce e repetiție, să fiu cu picioarele pe pămînt, atuncea cînd capul a fi rămas în nori". Nu este aici locul să discut justețea acestei idei. Cert este că trebuie luată în considerație, mai ales astăzi în poezie, în roman, în povestiri, eseiști și memorialiști, a dovedit nu numai un mare talent, ci și stăruință, lucrările sale — care au o valoare egală. Ceea ce n-a reușit la nici F. Aderca, sau cu cît mai mult la Camil Petrescu, Victor Eftimiu, cu o singură excepție, a reușit aici el : a realiza în toate genurile abordate același nivel artistic. Nu-i invidiez pe scriitorii care se risipesc pe tăgîșoare diferite ; și cred că această împrăștiere a darului lor creator îi împiedică, pe unii mai mult, pe alții mai puțin, să dea o carte mare care să strîngă în ea esențele vitale ale personalității lor. În definitiv, orice scriitor, oricît de mult ar fi scris, rămîne cu timpul în conștiința umanității ca autor al unei singure cărți : Goethe, al lui Faust, Victor Hugo, al Mizerabililor, Flaubert, al Doamnei Bovary, Tolstoi, al romanului Război și pace ; și e natural să fie așa, căci atunci cînd te depărtezi de un lucru de mult, nu-i mai rămîne decît piscul cel mai înalt. În Amintiri literare, Victor Eftimiu recunoștea : „Poate am scris multe și de toate. Omul cu mosaic, se reduce la un singur gest, își-l duce pînă la capăt, pînă la fund, pînă la moarte". Aceste afirmații nu se par adevărate strigăte de durere ale unui artist prea și sleit.

Poezia lui Eftimiu este imposibilă ca formă, căci el ținea mult la armonia ei sonoră, căutînd să evite retorismul, care ce a inundă mai ales în cele cu caracter liric. În roman are o finețe narativă ce captivează pe cititor. În nuvelele sale, caracterizate de a păstrînde în sufletul cuiva ceva și de a evidenția unele aspecte ale vieții de relație se îmbinează cu vervă, cu spirit acidulat. Paginile de memorialistică sînt toate interesante, datorită conținutului lui cît numeroase personalități ale vieții artistice românești și europene și numeroșii lui inși din umbră.

Dar E. Lovinescu avea dreptate, partea cea mai rezistentă a operei lui este teatrul. Aria realizărilor sale dramatice este foarte întinsă, de la poemul feeric pămîntesc din folclor, de la tragedia de tip antic și fictivalie cu temă filozofică (Cocoșul negru, Prometeu, etc.) pînă la drama istorică și comedia modernă, de caracter și de situații. Varietatea de formă, de prezentare de atmosferă este uimitoare. Cine ar spune că niște piese ca Articol și subsol și Frizie Didiosi sînt scrise de același dramaturg care mai dă și Prometeu, Thebaida, Ringala ?

În cele mai multe din aceste lucrări a dovedit nu numai curajul de a stăpîni temele de interes universal, ci și darul de a crea tipuri vii, de a întruchipa acțiuni conduse logic și veridic, de a stîrni și rezolva conflicte impresionante — însușiri ce caracterizează pe adevăratul dramaturg.

Deși interesat, el a slujit teatrul românesc nu numai cu condeiul. Ca director al Teatrului Național, a înviorat activitatea acestui instituție, într-un moment de relativ marasm, printr-o concepție mai largă și mai vie a repertoriului și a regiei, datorită competenței cîștigate prin relațiile sale cu mari oameni de teatru contemporani. Din discuțiile cu el vedeam cît de bine cunoștea montările lui Stanislavski și ale lui Max Reinhardt, dar mi-a mărturisit că, ori de cîte ori se afla la Paris, îi frecventa pe Gémier, pe Gaston Baty, pe Charles Dullin, pe Georges și Ludmilla Pitoeff. Realizările, inovațiile acestora i-au îmbogățit direcțiile date colaboratorilor săi de la Teatrul Național. A avut și eleganța morală de a hotărî să nu se joace nici o piesă de a lui la Național în timpul directoratului său.

O generozitate nedezmințită

Era de o urbanitate exemplară, menținută chiar în contrarieri ori conflicte. Generozitatea lui față de confrații mai tineri nu s-a dezmințit niciodată ; a căutat întotdeauna să-i încurajeze, să-i ajute. N-am să uit că, în 1937, după ce a citit piesa mea Statuia — în care am dramatizat subiectul romanului cu același titlu, ce avea să apară în 1938 — mi-a dat întîlnire în sala Comedia a Teatrului Național unde i se juca Doctor Faust, vrăjitor și, împreună, ne-am dus în cabina Agepsinei Macri, ce se machia pentru rolul Gemmei Donatti și am discutat despre o eventuală interpretare de către dînsa a rolului principal din Statuia. Sînt sigur că dramaturgul a recomandat direcției teatrului piesa mea — dar această recomandare a fost unul din prefețele sale inutile.

Nu de mult, mă plimbam prin Cișmigiu, cînd m-am auzit strigat. Am întors capul și l-am văzut pe Victor Eftimiu șezînd pe o bancă, la soare, alături de un însoțitor : căci, de cîtăva vreme, boala nu-i mai îngăduia să plece de-acasă singur.

— Cum ? mi-a zis el. Treci pe lîngă mine și te faci că nu mă vezi ?

I-am cerut scuze că nu l-am văzut și el a zîmbit și m-a tras lîngă el, pe bancă. Am vorbit de una și de alta. Cu politețea-i obișnuită s-a interesat la ce mai lucrez.

— Ți-a ajutat zilele acestea o carte...

— Da, i-am răspuns. Ți-o aduc chiar mîine.

Mi s-a părut că rostirea Scrierii-lor sale se făcea într-un ritm lent :

— Față de proporțiile operei dumitale, orice ritm editorial ar părea prea domol.

A doua zi, după amiază, m-am dus la el cu Femeia și umbrela. Sedea cufundat într-un balon, în halat de casă, așa cum îl știa prietenii de cînd era sănătos. Se afla în afundul pierderii în Albastru, unde avea să fie primit cu mari onoruri. Cu un tun melancolic mi-a evocat satul în care se născuse, cu optzeci de ani în urmă. Prin alte treceri — și bune și rele — i-am mai spus cîte ceva despre relele de atuncea ! Cum în casă se glumea cu nepoții a lui Ilarie Chendi, el a-nceput să-mi depene cu multă căldură amintiri despre critic, de cînd acesta lucra la ziarul românesc din Arad, pînă la alegerea lui ca membru al Academiei române.

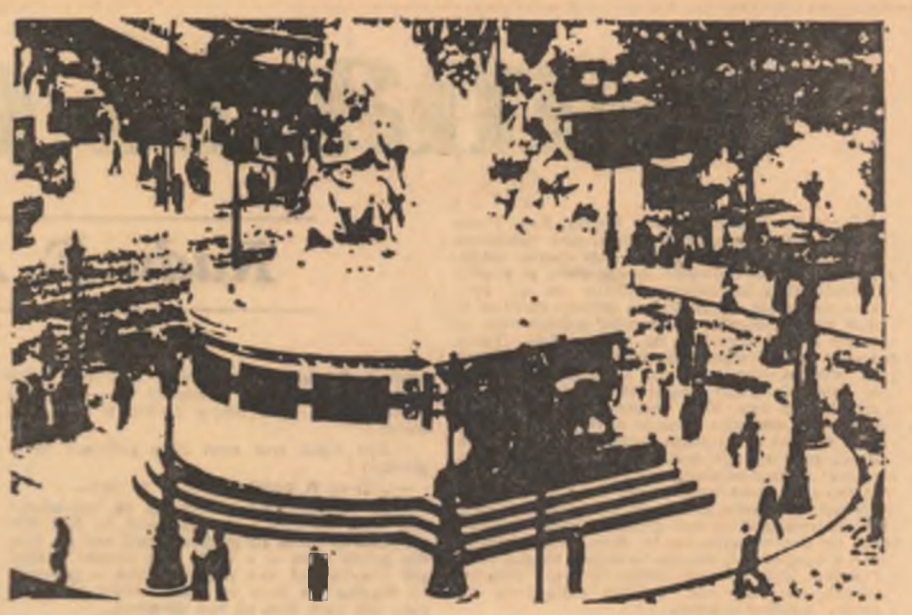
— Chendi a fost acela care mi-a publicat întîia poezie, mi-a spus Eftimiu, cu o bunătate de neînchipuit în vocea.

Și am găsit că unii critici mai averi trebuiau din frumoasa lui cordialitate, ori măcar atenția recunoștință în aceste amintiri prime pentru.

În primăvara unei figuri binecunoscută și-i ascultam glasul adînc și grav, de om ce-și dă seama că sfîrșitul i se apropie : și-l comparam în minte cu tînărul cuceritor al literelor, — numai bucuros în ziua și pentru — pe care-l vîzusem la rampa Teatrului Național, la premiera Cocoșul negru, mulțumindu-i furtunii publicului ce-l aclama. Cu și pe Porto, mușchetarul lui Dumas, care, rămas pînă la capăt cu o putere herculeană în brațe, pierea pentru că piciorele nu-i mai ajutau, și pe Eftimiu îl trădeseră picioarele. Dar dacă brațele lui nu aveau forța celor ale lui Porto, creierul îi rămînea lucid și activ, puterea lui creatoare se menținea intactă. N-a scris care la optzeci ani ani de aceștia, dintre care unele remarcabile ? Cine din aceștia nu mă-a citit și cu dorul său declamator poemul mai mare și cam rău-i amintesc pe acela al lui Alexandru Macedonski, închinîndu-se cu și pașii Napoleon, de armonia propriilor săle versuri ?

Prin lunga sa viață fără lacune de creație, prin participarea activă și constantă la toate manifestările mișcării literare timp de peste șase decenii, manifestări cărora le-a oferit întotdeauna prestigiul său, mai ales, printr-unele din operele sale dramatice și poetice, Victor Eftimiu occupă în istoria literaturii române un loc însemnat. Dispariția lui mă-a lăsat în suflet acea tristețe inevitabilă atunci de plecarea unuia din puținii oameni care, pe lîngă prietenie, simți datorii de respect și admirație.

Virgiliu Monda



Cum re-citim clasicii

**Cunoscut cercetător și istoric literar, Al. Săndulescu a scris o carte „Citind, recitind..." în care mărturisește a fi re-citit opera scriitorilor noștri după ce a studiat documente noi, și are dreptate cînd înțelege prin asta texte uitate de aproximativ o sută de ani în paginile unor periodice ca și manuscrise pe care singur le descifrează pentru intîia dată. Fiind de opinie că biografia artiștilor aruncă lumini nebănuite asupra operei sporindu-i înțelegerea, („Biografia între paranteze" pag. 50), Al. Săndulescu exultă în fața unor ediții de postume și corespondențe : „Scrisorile lui I. Heliade-Rădulescu și Al. Papiu Ilarian le va urma sperăm cît mai curînd. Epistolariumul de tinerețe al lui Titu Maiorescu. Editura Minerva, care trebuie felicitată pentru cele mai multe din aceste publicații, ne-a oferit în toamna trecută o culegere antologică de mare tiraj din scrisorile lui Vasile Alecsandri (...) Căci de ar fi să ne întreținem cît anume s-a publicat din depozitele noastre epistolare de arhivă, răspunsul n-ar fi dintre cele mai satisfăcătoare" (pag. 26). Istoricul are un proiect mare și își face un punct de onoare din a cere să se publice tot ce conțin „depozitele noastre epistolare de arhivă", în „ediții sistematice", propune să se treacă la „pregătirea edițiilor de corespondență generală" pe care le vede „elaborate de mici colective de cercetători atunci cînd materia e prea vastă și prea dificilă ca în cazul corespondenței lui Odobescu" (pag. 27). Deși se plînge de înspăimîntătoarea muncă de descifrare a manuscriselor vechi și greu lizibile, activitate „extrem de constrîngătoare, ca energie și ca timp, depășită în era calculelor electronice", „curiosul ornitolog al tulburelor colburi vraturilor de periodice sau să-și adauge noi dioptrii pentru a descifra (asemenea — n.a.) texte" (p. 27), impresia pe care ne-a lăsat-o cartea lui Al. Săndulescu este că autorul se constituie în fericită „victimă" a plăcerii ambigue pe care și-o dă citirea manuscriselor și a corespondenței... ei îi place să intre pe orice poartă în intimitatea scriitorilor iubiți, să afle despre ei ceea ce alții — cei ce utilizează ediții comune — nu pot cunoaște. Ceea ce aduce nou cartea asta este sugestia autorului de a re-citi memorialistica, literatura de călătorie și corespondența scriitori ce pe nicăieri opere literare dintre acelea zise de „ficțiune". Ideea este seducătoare ca orice procurere de a lua aminte la încă un posibil plăcut aspect al existenței : de ce, adică, am citi un volum „de corespondență" atît cu un pic de imaginație, cu o euforică curiozitate, am putea descoperi că ne găsim în fața unui roman epistolar de cea mai bună calitate, scris cu luciditatea și simțul claselor lor cum a fost Dudiu Zamfirescu ? Are dreptate Săndulescu : să ne descentrăm atenția să încercăm să vedem și fața ascunsă a cărților, rea ce există ca posibilitate dar conține suficientă hîrtă de reducție pentru a fi acceptat ca realitate. Nici am mai adăuga că este necesară o colaborarea lipsită de opacități a unui cititor de mijloc. Corespondența lui Duiliu Zamfirescu (am consultat corespondența lui Duiliu Zamfirescu cu Titu Maiorescu) este, cu adevărat, un mare roman epistolar al literaturii noastre. Filodă „Istoric este aici relieful literar al acestor expresii plastică ce ne ridică din plan semnificativ și amor" (p. 62).

Multe observații noi și interesante se află în „Călătoria unui literar", căci re-citind însemnările de călătorie ale savantului pe care îl știm, Odobescu, ne găsim în fața unui personaj original în literatura noastră : e vorba de un arheolog și autor care preferă „claustrarea între pereții bibliotecii" în locul plăcutelor „peregrinări turistice" dar care realizează un transfer, reușind să evadeze din izolarea ce singur, sieși, și-a impus, să fie „în comunicare cu lumea", alături de ceilalți și asta prin inventarea unui artificiu literar ce lui îi este vital : „printr-o amplă corespondență ce abia începe să fie descifrată" — 62

Din studiul „Un fermecător glob-trotter" am rămas cu impresia unui nou personaj picaresc al literaturii noastre : Alecsandri. Simpatic și neaoșmințat „picarool" lui Al. Săndulescu este atît vorbă, comunicător. „Cu o asemenea dispoziție el ar fi trebuit să evite gările și porturile, chiar și mișloacele de locomoție, care-i puneau literalmente în alertă turistică. Un fel de bestie a zărilor, călătoria devine pentru Alecsandri un viciu nepedepsit ca lectura, după vorba înșurată a unui francez, un viciu la fel de admirabil, ce aves să aibă consecințe literare neașteptate de către autor" (p. 17).

Concluzia ar fi că atunci cînd se discută opera „proprie-zisă" a unui scriitor, se poate practica viciul nepedepsit : al căutării „documentelor secrete", căruia, într-un fel, Al. Săndulescu i se dă pradă.

Un loc special în acest volum îl ocupă studiul „Desbateri românești despre roman. De la I. Heliade Rădulescu la G. Ibrăileanu". Trimitem la el pentru seriozitatea informației : „Ținînd seama de relativa diversitate a opiniilor, putem conchide că aproape toate eforturile teoretice au condus la fundamentarea romanului nostru de observație socială, pe care-l vor realiza după război un Liviu Rebreanu și un G. Călinescu. Cel puțin sub formă de enunț, au fost puse problemele esențiale de la specificul genului în epoca modernă la zonele lui de investigație, de la personaj la compoziție, de la tipologie la stil, de la obiectivitate la totalitate. Sincronismul nostru cu romanul european în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost mai ales de natură teoretică și momentul cînd ne găsim la curent cu discuțiile este aproximativ acela al naturalismului. Pe tărîmul creației propriu zise, decalajul se va menține încă vreo cîteva decenii" (p. 87).

Al. Săndulescu degajează din textele pe care le-a cercetat, definirea conceptului de roman și mai cu seamă toate demersurile teoretice în care se operează delimitări de alte genuri literare — mai ales de cel dramatic. Foarte utile sînt paragrafele citate, care atestă multă lectură, muncă de cercetare și capacitate de selecție și e de mirare că încă în edițiile noastre se aud voci care cer reducerea ba chiar eliminarea extraselor exacte din lucrările comentate, sub cuvînt că ar fi inutile și că e suficient comentariul criticului pe marginea textelor. Însă cititorul, în fața unor asemenea fragmente în ghilimele, își poate face ideile sale, poate intra într-un dialog fructuos cu istoricul literar care — după ce a făcut efortul de a le extrage — i le oferă. Astfel, definiția pe care T. Stamati în al său dicționar de neologisme din 1851, o dă romanului, Al. Săndulescu o pune la dispoziția lectorilor săi și o parafrazează astfel : „se constată echivocul terminologic, specia fiind numită **romans, romanț, scriere romanțieră** și avînd accepția de povestire imaginată și erotică, așa cum e tradusă și în glosarul de neologisme...". Nouă însă ne-a sugerat o altă interpretare : „romanțul" (romanul) ar fi o lucrare a imaginației (cuprinde „întîmplări închipuite") dar în care se desfășoară fapte în limitele verosimilității (trebuie să fie „putincioase") ; o lucrare a fanteziei care deci s-ar conduce după regulile „mimezismului" aristotelic : „istorie, spunere în scris de întîmplări închipuite însă putincioase". „Scriere romanțieră" este de asemeni o narațiune („o istorie") care tematic manifestă — fără exclusivitate, o anumită preferință pentru epica de iubire : „mai ales de Amoriu" (s.n.)

E de mirare cum într-un excurs istoric atît de documentat ca acesta, în care s-a încercat desemnarea unei „hărți a ideilor, cît de cît interesante despre roman", și în care și-a găsit locul său un Aricescu sau Gr. Pleșoianu, să fie expediați N. Nicoleanu și V. A. Urechia, deodată, deopotrivă și fără o — necesară — analiză. Asta s-a întîmplat poate fiindcă, preocupat să selecteze articolele în care romanul este definit ca gen literar (în opoziție cu poezia sau dramaturgia), autorul pierde din vedere să releve că, în cadrul clarificărilor teoretice necesare unei asemenea delimitări, s-a desfășurat și o bătălie între curente literare, o adevărată luptă între „cei vechi" și „cei moderni". Aceștia din urmă erau susținătorii romanului realist de tip zolist, zis și „naturalist". În acest sens privite lucrurile, apare curioasă ideea că C. Mille „a exagerat" ca partizan al realismului ; dar ce înseamnă „a exagera" cînd este vorba de o dispută de idei ? (Ne mirăm că istoricul nostru pare a considera realismul secolului al XIX-lea și naturalismul ca două școli diferite, ba chiar opuse). Pe de altă parte se stăruie într-o idee mai veche, cu destulă răspîndire și pe care chiar niște documente ca cele oferite de Al. Săndulescu o infirmă — aceea privind „Structura noastră lirică de povestitori" precum și „lipsa unei vieți citadine" în roman : primii noștri romancieri pe care îi invocă această carte sînt mai fără excepție citadini ori preocupați de viața orășenească și antilirici, deschizînd, ercic, drum romanului obiectiv realist, zis și critic, zis și balzacian. Caracteristic teoreticienilor romanului românesc, în perioada de început, adică în sec. al XIX-lea este antiromantismul lor unit cu un impresionant de tardiv clasicism ortodox. Chiar un poet romantic cum este N. Nicoleanu va fi, în 1867, împotriva „nomolului" de „originale și traduțiuni" în măsura în care seamănă „dezordinea și confuziunea" în literatură (deci scot literatura din niște cadre proprii și ferme) și în societate (tulburînd ideile morale). V. Alexandrescu-Urechiă (căci probabil despre acesta este vorba cînd se spune că ar „condamna în bloc traducerile considerate ca o literatură desfrînată ce se încearcă a se introduce în societatea română" (p. 71) a ținut o lungă conferință cu titlul „Lectură publică despre clasicism, realism și romantism" la 25 febr. 1865 și care a apărut în „Opiniunea națională" din 23 apr. și următoarele, iar apoi s-a retipărit în broșură separată. Observînd că în „Juna noastră literatură" nu este, deocamdată, cazul a se împărți scriitorii după curentul literar căruia îi aparțin, V. Alexandrescu-Urechiă va cere păturii culte (și instărite !) să încerce a cunoaște scrierile românești mai vechi și mai noi. Alcătuirea bibliotecilor din casele bogate — iată preocuparea cărturarilor noștri din timpurile trecute — dintre care am numi pe cei mai stăruitori în această obsesie — Heliade Rădulescu, Macedonski, Iorga. „Dar în fine romanțurile franceze, eaca cărțile de educațiune națională ce avem", iată dar cărțile ce ocupă în bibliotecile cititoarelor („Doamnelor") locul pe care s-ar cuveni să-l aibe „colecțiunea cronicilor române și poeziile lui Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri". V Alexandrescu-Urechiă vede literatura împărțindu-se între opere ale sensibilității, ce s-ar încadra în școala romantică și ar fi, cum vor zice mai tîrziu cei de la Literatorul „senzitive" („impresiunile simțurilor cu suvenirile ce conservă memoria de ele") și opere ale lucidității de un frumos clasicism raționalist (2 „Conceptiunea rațională a frumosului"). V. A. Urechiă va propune în locul prozei romantice (tip G. Sand și Dumas, cărora le adaugă nu fără îndreptățire pe Balzac) o literatură clasicistă, adică rationalistă și pedagogică : scriitorul său preferat s-ar părea că e Gr. Alexandrescu îndemnurile pentru un roman liric și subiectiv, vor veni, la noi, mult mai tîrziu și cel mai însemnat dintre primii săi susținători este Ovid Densusianu. Primul nostru mare romancier liric, subiectiv, intelectual, cu conștiința intelectualității și citadin este Eminescu.

Adriana Iliescu

Ion Nicolescu

O paharnice mai toarnă vin în mare

o paharnice mai toarnă vin în mare să se-mbete
nu vezi valurile albe cum s-au lenevit cochete
nu poți trece peste suflet peste sînge un hotare

nu poți bea din pescărușii gîndului nevindecat
pașii mei te mai așteaptă pe țărm singuri s-au plimbat
zilele mi le dărîmă nopțile mi-au spulberat

vine melcul bea oceanul și tot nu îi mai i-e teamă
mare vînt o vînt o mare v-am plătit destulă vamă
n-o să-mi puneți mie visul la uscat ca pe pastramă

pe uscat adio mare nici tu pinze purpurii
numai moartea ne mai spune în deșert că suntem vii
cînd atîta caravană ni se duce pe pustii
ia mai las-o să se ducă nu-i destulă toată-n goarnă
ne lipsește o vădană care vin în mare toarnă
pașii mei te mai așteaptă cînd ar trebui să doarmă

Dacă nu cugeți ce-nțelegi

dacă nu cugeți ce-nțelegi
viața și moartea-s aspre legi
sub sclavi morminte sunt de regi

la orizont alt orizont
pe Zeus nu-mi mai ține cont
soldații morți rămîn pe front

soldații vii se-ntorc acasă
și te iubesc fată frumoasă
și te iubesc și ce le pasă

Personajul preferat: marea

Marea (cu majusculă), al cărui miraj rămîne veșnic iată, cred, personajul preferat al lui Radu Tudoran și în această nouă carte apărută la editura „Albatros".

În „Anotimpuri" era un alt spațiu neobișnuit, atrăgător tocmai prin necunoscutul lui, pîndit de pericole, generator de imprevizibile drame. Și, desigur, această necontenită plonjare într-un ținut mișcător și nesigur, în care oamenii își pot pierde viața, dar care-i atrage ca un magnet, constituie punctul de atracție pentru cititorul și admiratorul cărților lui Radu Tudoran, și nu atît darul observației, nu multitudinea și diversitatea personajelor. Fiindcă autorul reia și prelucrează de fapt un model, adîncindu-l de la carte la alta ; există în mai toate cărțile sale un marinar tenebros, misterios, un rătăcitor care sfîrșește prost, o femeie care nu poate aștepta sau un tip de „cuceritor" care accede destul de rapid la grațiile femeilor. Unele dintre personaje sînt foarte încărcate de pitoresc, de pildă Tulip (din cartea de față), cu o biografie aventuroasă și umilă în același timp. Deci, nu atît creionarea realistă a unor medii dintre cele mai diverse (cel mai bine înfățișat rămînînd mediul portuar) este foarte importantă într-o carte de Radu Tudoran, cît mai ales atmosfera, „temperatura" unui loc anume de pe hartă, cu un parfum al său specific, pe care scriitorul îl fixează în pagini sugestive. Căci Radu Tudoran rămîne, cum s-a mai spus, un iscusit creator de atmosferă, comunicată de penelul unui colorist : în „Maria și marea" o atmosferă vag-poetică, vag-dramatică, foarte îmbibată de erotism și de senzualitate. O senzualitate suficientă sieși, atît de suficientă încît exclude aproape nevoia unei problematici sufletești. Eroii sînt foarte conștienți de (mai ales) existența lor biologică și fiziologică, Maria, Dia, Rafael, Albert, au trupuri statuare, apolinice, iar scriitorul cu un aer de sportivitate, elogiază acest „frumos" prin intermediul unui personaj : „Frumusețea are dreptul la orice". Cu toate că Radu Tudoran încearcă să schițeze în „Maria și marea" o problematică mai elevată vrînd să imprime astfel un oarecare dramatism iubirii dintre Maria și Albert (care nu se întoarce la sorocul fixat, dar nu din vina lui) povestea eroinei rămîne totuși doar o convențională și trecătoare criză, rezolvată prin substituție : locul lui Albert îl ia misteriosul, și el fost „lup de mare". Mecarian, un tip plin de oarecare forță interioară, voluntar, energic, dar neavînd nici un fel de curiozitate față de trecutul și de prezentul frumoasei pe care o tolerează în intimitatea sa. Explicația dată de acest personaj sună destul de ciudat :

— Sînt pentru tine o frivolitate? (întreabă eroina, n.n.)

— Nu, o bucurie.

— E destul ca să nu fii, umilită ?

— Da, fiindcă e o bucurie adevărată. Și nu nedreptățește pe nimeni. Nu iau ce-i al altuia. Țin măcar la una din porunci !

— Dar bărbatul meu ?

— E ceva în tine de care el nu știe. Un prisos. Ești liberă să-i dai cui are nevoie".

Scriitorul nu renunță nici în acest roman la convențional, la oarecare artificialitate care nu îmbogățește substanța cărții, dimpotrivă, o rarefiază. Există multe întîmplări, unele triste, altele numai inexplicabile, multe episoade de prisos sau coincidențe care vădesc mai ales grija pentru o anume „rețetă" sau formulă a romanului. Nu se prea înțelege de ce Albert trebuie să recunoască în Maria tocmai pe fata accidentată pe o șosea ; de ce bărbatul, lîngă care Maria încearcă să-și omoare uritul așteptării, trebuie să fie tocmai Mecarian, cel care parcă intenționase să-l despartă de ea (cînd putea fi foarte bine oricare altul) ; de ce, după pescuirea trupurilor celor doi tineri necunoscuți, mai era nevoie de încă o victimă : nevasta unuia dintre ciobani, care își înfipsese un cuțit în inimă. Este aici un dramatism căutat, și de aceea cam exterior acțiunii, substanței intime a romanului.

E adevărat, s-ar părea că ideea cărții ar fi, într-un fel, aceea a „naufragiului", nu numai a iubirii dintre Maria și Albert, fără consistență, pur senzuală și întîmplătoare, frenetică dar elementară, am spune, — de altfel prin nimic deosebită de aceea dintre Maria și Mecarian, dar e vorba și de naufragiul, mult mai inexplicabil și deci mai plin de mister, mai romantios, al tînărului Rafael, fiul turcului (sau egipteanului) Tulip. (Acesta din urmă, o figură extrem de pitorească și de vie în roman, deși nu de prim-plan). Făptură fragilă de o frumusețe apolinică, Rafael, nu suportă depărtarea de femeia de care este îndrăgostit, nevasta unui foarte original matelot și pescar, trăind pe bordul unei ambarcațiuni rătăcitoare pe mările lumii. Rănit grav într-o încăierare (inutilă pentru economia romanului !) cu un marinar, salvat cu mari eforturi și readus la viață, Rafael se stinge de dorul iubitei, regretat mai ales de Dia (sora lui vitregă care-l dorise trupește... Eșuează dramatic și Tulip, turcul (sau egipteanul), care-o pierde și pe Dia — fiica lui adoptivă — într-un accident stupid (provocat de scriitor) și se duce să moară pe un vas naufragiat. Teama naufragiului și a vagabondării este, așadar în mod foarte accentuat sublimată, chiar și de naufragiul prim, care le declanșează, le prevestește pe celelalte — al tinerei perechi nordice. Digresiunile privind dragostea Mariei pentru cîini, vizita ei la hingheri sau la ciobani, ca și — poate — pilduitoarea moarte (de dorul stăpînului) a cîinelui ciobănesc (o virtuală nuvelă, interesantă în sine, care se extinde pe mult prea multe pagini), sînt prea numeroase și diluează cartea, fărîmițează ideea, obligîndu-l pe romancier la reveniri obositoare. În genere, impresia de monotonie nu dispare, nici chiar atunci cînd, pentru a reîmprospăta acțiunea (altminteri foarte statică, cu întîmplări nu totdeauna semnificative) scriitorul recurge la includerea unor situații dramatice neabsorbite în economia cărții.

Ceea ce reține mai puțin atenția în această carte este, ciudat, tocmai aventura amoroasă a Mariei, care se consumă la nivelul unor ambiguități sentimentale lipsite de profunzime, uneori frizînd banalitatea. Maria este o bovarică ce nu se cunoaște, nu-și cunoaște rezistența. Zilele ei de singurătate la barul unde caută, de fapt, prezența lui Mecarian, zilele ei de suferință și de spleen se dizolvă fie în dialoguri banale, fie în etalarea vidului sufletesc. Scriitorul se exersează pe coarda unei poematici a vidului sufletesc, a unei stări difuze și a disperării lăuntrice, care se estompează treptat, fiindcă nimic nu devine grav, în ciuda întîmplărilor dramatice, a coincidențelor și accidentelor.

Dialogurile dintre protagoniști, departe de a netezi calea spre simplitatea unor relații pure și primare, în sensul de robinsonadă (Maria și Albert își consumă frenezia erotică pe plaja pustie, în vecinătatea unui cort părăsit, într-un fel de decor purificat de apropierea orașului și a civilizației) împinge, nedorit, către simplism și banalitate. Voit studiate, savante, dialogurile dintre Albert și Maria nu sînt uneori decît vorbe goale sau declarații cinice. Întrebat de Maria cum de acceptă cu atîta ușurință intimitatea întîmplătoare a unei femei, Albert, declară senin : „Dar le iubesc pe toate. E obligatoriu, dacă ai în tine un pic de noblețe" (pag. 59).

Dar romanele lui Radu Tudoran nu există prin problematică, ci, asemeni cărților exotice, printr-o anume atmosferă poetică în care se înglobează ideea. „Maria și marea" este într-un fel „Europolis" modern, în care parfumul excitant al depărtărilor fascinația unor tărîmuri necunoscute este mai puternică decît orice altceva. În care dragostea „naufragiază", la rîndul ei, ca înseși existențele celor citorva personaje din planul secund al acțiunii : Tulip, Dia, Rafael. Trebuie menționat faptul că în acest roman (prea încărcat de incidente dramatice, dar care rămîn în bună parte neîncorporate) prozatorului îi izbutesc „pînzele" ce urmăresc, cum spuneam, crearea acelei atmosfere cu irizări de exotism. Paginile de descriere a furtunii pe plajă sau cele care fixează pe retină coloritul violent și fabulos al cîmpului galben, de rapiță, în drumul către stînă, înserarea la stînă, pe dealul unde Maria vine să caute un cîine, sînt memorabile fiindcă strecoară discret dar insinuant și fără bombasticisme, fără poză sau pedanterii nu sentimentul tulburător provocat de un peisaj, ci o stare sufletească, prevestitoare „naufragiului", care este comunicată prin peisaj. Se poate vorbi aci, în paginile citate, ca și în cele poești, ale presentimentului morții lui Tulip (pe nava cutreierată noaptea de pași nevăzuți, misterioși) de peisajul văzut ca stare sufletească. Trebuie spus că se reține, de asemenea, simbolistica (străvezie) a unor întîmplări cu animale. Scriitorul are o sensibilitate aflată în proximitatea unui Brătescu-Voinești și paginile în care se descrie moartea cîinelui ciobănesc, în saltul lui către bucuria de a-și întîmpina stăpînul, sau moartea cămilei, sînt de o rară frumusețe. Căci simbolică este și moartea cămilei lui Tulip, prefigurînd eșuarea stăpînului, fire stranie, nutrită deopotrivă de vise și de închipuiri, cu toate aptitudinile sale evident practice și negustorești.

Realitatea Mării, privită nu ca un fundal pe care se derulează dramele omenești, ci ca o componentă a lor sau ca un filtru care parcă imprimă consistență și culoare întîmplărilor, este dominatoare. Fiindcă Radu Tudoran rămîne în primul rînd un bun creator de atmosferă, în cărțile căruia, peisajul are o funcție de prim-plan. Chiar contemplarea dispozitivelor rămase de la cei doi tineri nordici, înecați pe plajă, este un pretext pentru a crea o a doua realitate, într-un fel livrească, dar parcă nu mai puțin pregnantă decît aceea din prim-plan, dintre Maria și Albert sau dintre Maria și Mecarian.

Evident, romanul suferă de lungimi (scena operării lui Rafael, de către un personaj pierdut pe drum, e nejustificat de întinsă), ca și de oarecare dispersare a episoadelor, care se leagă totuși numai prin prezența fascinantă a mării.

Eugenia Tudor

Matei Gavril

Aur

Cum galopează grele
Valurile de aur ale viitorului
Acolo unde viața se-ntunecă
Încît nu e nici noapte nici zi
Iar zorii sînt tot una cu amurgul
Și moartea este albă.
Acolo unde gîndul mă va duce într-o zi
Înfășurat în raze reci de aur
Pe valuri de mătase.
Acolo unde omul nu se va mai iubi.

Lumina dimineții

Sufletul meu este plin de zăpadă.
Toată noaptea am visat că a nins.
Dar primul gînd de unde s-a desprins
A început inima mea să vadă.

Fără răspuns

Stau singur sub cer și privesc.
O boldă de stele fierbinți
Mi se-ntinde deasupra.
Flori albe-mi acoperă fața
Și imi ning amintirea.

Stau singur sub cer și gîndesc :
„Oare de unde-ncotro
Se aude cum curge izvorul ?"
În curînd, de atîta tăcere,
Inima mea are să se oprească.

Ceea ce va rămîne

Doar visul va rămîne din ceea ce a fost
Și setea mea sublimă de-a nu te mai iubi
Durerea vieții mele fără rost.

Căci eu mă tulbur singur și trist cu disperare
Împodobind neantul cu flori rare de sînge.
Dar visul meu în veci nu se va stinge.

Între floare și fruct

1

Cînd alba umbră-a gîndurilor mele
În chipul tău preadulce se preface,
Atunci mi-apari învăluită-n pace
Ca-ntr-un noian de aripi moi și grele.
Nu te mai pot uita orice aș face,
Cînd, dulce, umbra visurilor mele —
Al căror glas de-atîta vreme tace —
Se-aprinde ca o seară grea de stele.
Sărutul tău nu mă mai lasă-n pace
Cu-a lui dulceață stranie de miere
Iar amintirea tot mai mult îmi place.
Mă simt căutătorul de himere
Pe care nimeni nu-l mai satisface
Și pentru care nu-i altă plăcere.

2

Ornamentală glastră cu simburi de lumină,
Tu, sîn al frumuseții mustind de lapte cald,
Azi beau iar voluptatea din cupa ta divină
În orizontul căreia mă scald.
S-a-ntunecat privirea gîndindu-mă la tine,
Minune întrupată-ntr-un somptuos palat,
Tu, pură gîngășie ce izvorăști în mine
Ca freamătul iuhirii-nmiresmat.
O, nesfîrșită clipă în care viețuiesc
De-atîtea veșnicii hirsuitoare !
Mă simt în tine-un cal împărătesc
Ce sparge cerurile în picioare
Zburînd prin spațiul dumnezeiesc
Cu soarele-unui cap de zeu în floare.

Critica și literatura de consum

Cînd ești un simplu prozator, sau chiar un dramaturg, pare-se nenorocos, nu-i sănătos să te amesteci în certurile dintre critici. Întîi, vor zice ei, nu ești de meserie. (Uitînd că, nu puțini critici, la rîndu-le, se ocupă de un obiect, pe care nu știu să-l creeze, nefiind „de meserie"). Cel puțin în ce mă privește, obiecția nu-i fundată decît în parte. Pe alocuri, am făcut critică și chiar istorie literară. Recunosc că m-am lăsat între timp, chiar dacă nu complet și definitiv.

Din cele de mai sus reiese că accept necesitatea, existența, independența criticii literare. Independență chiar față de istoria literară, de estetică, de teoria și istoria artelor sau a culturii. O „independență" cucerită, după cîte-mi amintesc, destul de tîrziu, oricît m-ar stingheri apariția „avant la lettre" a acelui „legislator al Parnasului", inteligentul Boileau. Astăzi, oricum, avem o critică descriptivă, una eseistică, alta estetică, alta psihanalitică, una sociologică, alta structuralistă, una „infidelă", alta universitară, etc. etc. Numai că în acest veritabil noian de feluri de critică ar fi normal ca nouă, astăzi, în România socialistă, să ne trebuiască unul anumit, cel mai „eficient". Pentru că, în definitiv, ce dorim noi, scriitorii, criticii și cititorii români de la un critic din „zilele noastre" ? „Zilele noastre", ar însemna crînduire socială nouă, socialistă, responsabilitate a scriitorului (criticului) efectiv lărgită, public de milioane, foarte stratificat și în continuă mișcare, contact rapid, direct, între mentalitățile sociale și artistice ale întregului glob, etc.

Nu ar fi oare normal ca, la condiții noi, să se nască și o critică literară **nouă** ? Nu cerem scuze pentru acest calificativ **nou**, pentru că marxismul ne arată că nouă este acela care păstrînd cuceririle vechiului încearcă să rezolve probleme, inexistente altă dată, ale prezentului. Cum s-ar zice, „istoria se repetă" dar „niciodată la fel". Cel puțin așa cred eu, care sînt un „istorist" iremediabil, și avînd tot respectul pentru „arhetipal", nu doresc să zac în sarcofagul său oricît de „ivoriu".

Și atunci, ce fel de critic mi-aș dori ca scriitor ? Și, ce fel de critic mi-aș dori ca cititor ? Păi, conștient fiind, în ambele ipostaze de modestele mele capacități, pot spune, în același timp, că știu foarte bine nu numai ce-mi trebuie dar chiar și ce-aș dori

Ca scriitor ? Ca cititor ? (Ca critic !?) Greu de clasificat aceste necesități și dorințe pe bază de specificuri. Să ne mulțumim cu un „consumator general". Nu mi se par deloc „misterioase" necesitățile și dorințele lui. Sigur că întîi aș dori o „descriere a operei". Evident, o descriere „obiectivă", altfel facem altceva, nu critică. Apoi o încadrare în istoria literară națională și mondială, un mic sistem de referințe, pe cît posibil pertinent, adică al unui specialist. Apoi mă interesează dacă opera are valoare estetică (aici cu „argumente" și chiar „citate") și... „extraestetică (tot cu „argumente", etc). Apoi, ca cititor, voi hotărî dacă s-o citesc sau nu (nu prea am timp !), iar dac-am și citit-o îmi voi verifica unele păreri cu cele ale unui specialist, întristîndu-mă sau bucurîndu-mă (pentru specialist sau pentru mine !). Ca scriitor, voi constata dacă specialistul m-a înțeles sau nu, voi trage concluzii din „lipsurile" semnalate și din „calitățile" consemnate și voi trece să scriu altă carte, dacă-i posibil mai bună. Ca critic (degeaba surîdeți, nu-i o cacofonie) mă voi informa întîi, apoi dacă am citit și eu cartea voi trage concluzii asupra capacității profesionale ale colegului meu și, eventual, îl voi „lăuda" sau „critica" după caz în particular sau în public, după cum și opinia sa a fost exprimată în particular, după o „lectură anticipată", sau în fața unui larg public.

Este aceasta, descrisă sumar mai sus, o critică „nouă" ? **La nouvelle Nouvelle critique** ? Nici nu mă prea interesează dacă adjectivul se cere repetat ca în titlul pomenit. Dar cred că este o critică **eficientă**. Și asta mă interesează. Critica literară nu se poate rupe de consumatorii ei ; cititorii, scriitorii, criticii. Dacă nu-i servește, este inutilă. Degeaba nu se predă, că tot moare !

Nu sînt totuși, atît de naiv pe cît am vrut să par mai sus. Sînt conștient că problemele sînt mult mai complexe. Și nu ezit să urmăresc ramificările nesfîrșite ale acestei complexități, cu condiția ca să nu uităm de unde am plecat : eficiența. Și nu-i vorba numai de o eficiență pedagogică (deloc de disprețuit) ci și de aceea, mai înaltă, axiologică.

Or, tocmai această **eficiență** mi se pare insuficientă, sau insuficient luată în considerație, cu prilejul unor polemici literare. Iată, bunăoară, diversele articole apărute în presa noastră, literară sau nu, despre romanul „Sfîrșitul babic" al lui Petru Popescu.

Am să mărturisesc că am citit romanul în manuscris. Strălucitul meu coleg mai tînăr mi-a dat această dovadă de încredere. Din păcate, din motive obiective, n-am apucat să-i împărtășesc opiniile mele, care nu erau doar dintre cele foarte favorabile, destule însă la număr și acestea. Am urmărit de aceea critica literară spre a „mă verifica". După o primă cronică favorabilă semnată de Dumitru Micu în **Contemporanul** și care, după părerea mea, era mult mai lungă decît „materialul" concret oferit, am citit una mult mai scurtă decît ar fi trebuit, semnată de Mihai Ungheanu într-un mare cotidian. D. Micu opina pentru, „categoric", „un sigur succes de public". După care se răzgîndește și declară că poate fi socotit **Bildungsroman**. Cît privește veridicitatea, ca să-i zicem așa, a mediului zugrăvit, criticul se întreabă cu multă bonomie : „Dacă pictura este exactă, istoric ? Da, este exactă, deși cu totul sumară, unilaterală... Povestitorul (aici e o confuzie voită între autor și eroul său !) (n.n.) cunoaște foarte puțin din lumea în care se mișcă... viața în genere a fost mult mai complexă..". Cu alte cuvinte, **eficiența** acestei cronici literare apare redusă, cititorul rămînînd oarecum dezorientat, scriitorul nu capătă sugestii, iar criticul.., criticul a reacționat cum vom vedea mai departe. Să notăm că Dumitru Micu e un critic cu experiență și prestigiu. Mai tînărul Mihai Ungheanu, care primește și el favorabil cartea, reproșează autorului, printre altele, inconsistența unuia dintre principalele personaje (un fost colonel, despre care D. Micu nici nu pomenise). Observația lui Mihai Ungheanu, justă după părerea noastră, este de talia celora care nu trebuie să scape unui critic și care pot „servi" pe un scriitor.

La această fază am constatat că de fapt prima cronică (sau în orice caz prima pe care eu ar fi trebuit s-o citesc) era cea a lui Nicolae Manolescu, apărută în **România literară**. Cronică favorabilă indicînd clar părțile reușite ale romanului, lipsurile lui. („Cîteva — (subl. n.) din personajele importante sînt schematice",

opinii

„cunoaștere insuficientă" a mediului descris, „judecată sumară") dînd sugestii autorului și chiar și altor... critici, făcînd comparații și paralele cu alte lucrări ale aceluiași autor și ale altora. Deși, pentru „gustul" meu, stilul lui Nicolae Manolescu mi s-a părut prea „discret" în relevarea laturilor negative, totuși cronica este „eficientă". Ceea ce mi s-a părut foarte curios, după un timp, a fost faptul că Dumitru Micu nu a făcut nici o trimitere la problemele, unele foarte interesante, ridicate de predecesorii săi. (Un alt tînăr critic, Dan Cristea, relevînd într-un articol inteligent (**Luceafărul** 9.6.73) suplețea „sistemului de lentile" adoptat de romancier se întrebase anxios și ușor malițios : „Scriitorul Petru Popescu e mult mai inteligent și mai lucid decît personajele sale, așa că de ce nu s-ar exprima direct printr-un erou în care să fie pusă întreaga sa tensiune și intelectualitate ?") Nu cumva criticii literari nu se citesc între ei ? Ar fi grav, ei riscă să descopere lucruri descoperite sau să nu ridice mănuși aruncate cu generozitate, ceea ce, în ambele cazuri, reduce considerabil eficiența generală a criticii.

Presimțind parcă ceea ce avea să urmeze, autorul însuși publică în **Contemporanul** un lung articol „Scriitorul și gustul publicului" în care, afirmînd că „gustul devine în fine democratic că e și el azi bun de consum, că toți îl posedă, chiar dacă într-o formă mai benignă (sic !)" conchide că „scriitorul, dacă ține la prezența sa în viața națiunii, trebuie să facă gustului popular o importantă concesie". Deși concluzia „a accepta gustul altora e o asceză binevenită pentru artă, o generozitate care garantează fertilitatea unui autor", posedă adevărul ei, lipsa unei definiri precise a „gustului maselor" o face dubioasă. Publicul de astăzi e încă mult prea stratificat după părerea noastră, pentru a îngădui minuirea sigură și atît de generoasă a unui concept ca „gustul maselor". Pe de altă parte, articolul putea fi luat și ca o inabilă pledoarie **pro domo**.

Ceea ce nu a întîrziat să se întîmple. Dacă Laurențiu Ulici în „Identitatea personajului" (Rom. Lit. din 12.7.73) încă mai consideră că eroul „Sfîrșitului babic" își caută identitatea, că „schematismul" celei de a doua părți a romanului trebuie imputat personajului („mai aproape de eșec decît de reușită") și nu autorului, Sorin Titel în „Intenție și realizare" (Luc. din 4.8.73) vorbește de „vulgaritate groasă", „literatura lui Octav Dessila și Drumeș", „toate locurile comune romanului de senzație", „concesii unui gust mai mult decît îndoielnic", făcute „de dragul unei popularități false".

Sigur, la Sorin Titel olimpianismul critic e absent. Sorin Titel combate „concesiile" făcute literaturii facile, ceea ce e un merit. El contestă în întregime cartea, ceea ce e și greșit și „neeficient".

Dar iată că un critic tînăr și valoros, Valeriu Cristea, reia problema. De data aceasta este vorba întîi de „erosul comercializat, cultivat în vederea succesului ieftin". Citatele nu sînt neconvingătoare. Cît privește înălțimea dezbaterii, criticul e categoric : „Petru Popescu se îndreaptă cu o decizie pe care nu putem decît să o regretăm, spre o tipică literatură de consum, cu mult inferioară... posibilităților sale". Din păcate, cerul analizei critice este întunecat de excluziva relevare a defectelor cărții ceea ce reduce eficiența ei. Mult mai convingătoare ar fi fost relevarea confuzilor strecurate în articolul „Scriitorul și gustul public".

Dar nu trec două zile și citim „Un sfîrșit.., lamentabil", de Aurel Dragoș Munteanu, în **Flacăra** (din 18.8.73) în care reproșurile sînt reluate pe un ton neacademic : autorul s-a „ridicat în scări", „n-am citit în viața mea pagini de un grotesc mai pronunțat, de un trivial mai jos", „mostră de stil Drumeș sau Dessila", „pasiunea adolescentină, pentru amoruri tulburi, cu vise murdare", „literatura pentru liceeni și coafeze dintre cele două războaie", „prost gust desăvîrșit", „Păcat de talentul incontestabil al lui Petru Popescu, amenințat de înversunarea cu care urmărește aplauze ușoare de la galerie". De data aceasta, criticul, ultînd că scrie într-o publicație cu 160 000 exemplare tiraj, face un prost serviciu tuturor : îl nedreptățește pe autor, dar în același timp, prin tonul său de „scandal", poate fi sigur că a creat, acestuia și cărții sale, o copioasă popularitate. Eficiența acestei critici este prin urmare nulă. Ea face servicii tocmai relelor pe care crede că le combate.

Încercările lui Ilie Constantin, care semnează o cronică literară în **Luceafărul** (din 25.8.73) de a ignora atmosfera foarte „încinsă" din jurul lui Petru Popescu și al cărții sale, și de a arbitra, se dovedesc, în concluzie, apăsate de această atmosferă : „Riscul"... autorului este că „s-ar putea mulțumi cu un anume succes de public, altminteri stimabil, decent — care a mai făcut victime în spațiul epic de la noi (Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, iată nume, demne și ele de considerație, din seria vizată)". Mărturisim că din punctul nostru de vedere al „eficienței" criticii, Ilie Constantin se descurcă satisfăcător.

Iată însă că începe polemica. Ce bine ! Cînd criticii se înfruntă, nu poate să iasă decît bine pentru literatură (și pentru consumatorii ei !) Mihai Ungheanu contesta, nu fără rezon, obiectivitatea critică a lui Sorin Titel. Dar argumentul de bază este dubios Despre cărți care „nu refuză rețeta de succes de public", Sorin Titel ar fi scris „comprehensiv", pe cînd la Petru Popescu devine subit ultrapretențios. „Oscilația atitudinii" este suspectată, criticul „se miră" de lipsa „egalității de tratament". Aici e o suspiciune neîntemeiată și neroditoare. Sorin Titel poate să ceară de la un autor o literatură, „înaltă" să zicem, și să aprecieze bine literatura de consum a unui autor care nu năzuiește mai sus de atît. Cît privește pe Valeriu Cristea, criticul îl acuză întîi de „satisfacția degustării", situațiilor jenante și expresiilor neinspirate din cartea respectivă, și apoi (așta, ca să intre în limitele titlului : „Inconstanța...") de faptul că la altă carte Valeriu Cristea discuta „intențiile" autorului deși cartea avea cusururi, iar aici declară că „cristalizarea epică" nerealizîndu-se, n-are rost să se discute intențiile. Evident, Valeriu Cristea poate să răspundă că Petru Popescu e un autor consacrat, n-are nevoie de menajamente, pe cînd dincolo, fiind un începător sau aproape, etc. etc. Articolul lui Mihai Ungheanu, altfel academic și plin de observații prețioase, bate deci alături, de țintă („Sfîrșitul babic", de Petru Popescu) și face procese de intenție celor doi preopinenți. Ca „eficiență" (Oare numai ca să încerc și eu să introduc realitățile în teza mea ?) acest articol îmi apare deci insuficient.

Dar cum e răspunsul lui Valeriu Cristea ? Evident „iritat". M. Ungheanu are „dificultăți de orientare", n-are „un simț estetic ferm", confundă „literatura de consum" cu „literatura autentică". „Cel mai grav" afirmă criticul „nu e că Petru Popescu face o literatură de consum, urmărind succesul ieftin, prin orice mijloace (inclusiv cele pornografice)... ci faptul că scriitorul insistă cu tot dinadinsul să ne-o „servească" drept „realistă". Sub eticheta literaturii de actualitate, autorul „Sfîrșitului babic" produce, de fapt, o proză bulevardieră facilă". Evident, duelul Mihai Ungheanu și Valeriu Cristea-Sorin Titel nu are șanse de a interesa marea masă a cititorilor. Totuși, aici, mi se pare că se ridică o problemă importantă, mult mai importantă decît micile dueluri, problema care, de altfel, și stă la baza tuturor părerilor înșirate de mine pînă aici (regret că n-am cunoscut-o pe-a lui Virgil Ardeleanu, pentru că, vorba lui Valeriu Cristea, „pînă și el !...") și anume, problema definirii mai exacte a „literaturii de consum".

Are această problemă a „literaturii de consum" vreo legătură cu critica nouă, de care vorbeam la început ? Cred că are. Avem nevoie de o critică nouă, tocmai pentru că a apărut și o literatură de consum, „nouă". Nu-i întîmplător că literatura de care se ocupă mai toți criticii înșirați mai sus este denumită în practica socială economică, literatura „beletristică", spre deosebire de cea politică, medicală, didactică, economică, polițistă, de aventură, de informare, etc. etc. Există o literatură „de consum" ? Da. Are ea vreo îndreptățire ? Da. De ce ? Pentru că, și aici Petru Popescu are dreptate (deși, nu „gustul" s-a democratizat, ci consumul de literatură), masele de cititori (milioane !) cer literatură pe specificul lor. Dar, cine crede că „gustul maselor" este „unul" și „același" se-nșeală. Publicul (onoare lui !) este foarte diversificat. Literatura pe care el vrea s-o consume trebuie să fie la rîndu-i foarte diversificată. (Se-nțelege că nu-i exclusă, ba dimpotrivă, nici literatura **autentică**, cum îi zice Valeriu Cristea, crezînd poate că aceasta nu se consumă). Critica asupra cărților (nu, „literară") trebuie să țină seama foarte riguros de „genul" de carte la care se aplică, de gradul în care acea carte ridică nivelul cultural al publicului **pentru care e scrisă**. E ceva, aici, „aristocratic" ? Doamne ferește. Adagiul biblic „Să dai Cezarului ce-i al Cezarului și lui Dumnezeu ce-i al lui Dumnezeu" este în esență acceptabil. Diversitatea de cultură și gusturi a publicului actual cere o producție literară diferențiată corespunzător. Și o critică a acestei producții, aplicată pe rețele. Totul este ca direcția generală a acestor diversități să fie orientată sigur spre valori superioare, umaniste.

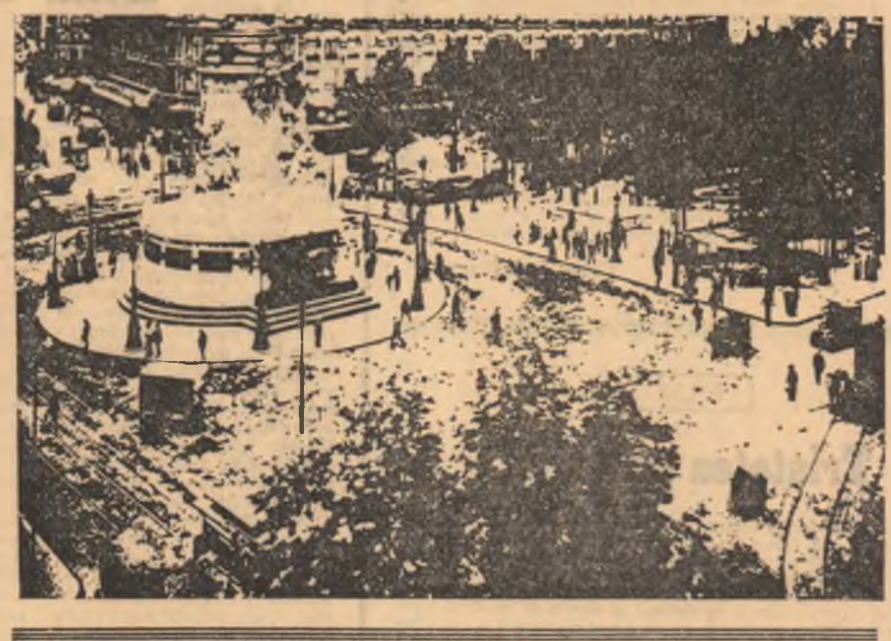
Și-atunci, nu putem judeca, în calitate de critici literari, cu aceleași măsuri, lucrări atît de diverse. Arta lui Thomas Mann este alta decît aceea a lui Agatha Christie. Se cere altfel comentată E bine să și situăm mai sus pe Faulkner decît chiar pe Hemingway, ca să nu pomenim de autorul nu știu cărui **love-story**. Dacă băgăm în aceeași oală pe Jules Verne și pe Franz Kafka, atunci să nu ne mirăm că iese un fel de „ghiveci", pe care nimeni nu vrea să-l „consume".

Criticii care ignoră diversificarea sociologică a beletristicii contemporane nu sînt eficienți, ei se luptă cu „mori de vînt". Criticii care iau nivelul de jos al beletristicii contemporane, sau chiar, unul mediu, sau hai să spunem cuvîntul, „literatura de consum, superioară" drept summum estetic sînt, evident, depășiți de situație.

Este „Sfîrșitul babic" o literatură de consum, fie ea și „superioară", sau o „literatură autentică" ? (Tot de consum ! Să nu uităm.) Aceasta-i problema. (Pusă, să recunoaștem, de Valeriu Cristea) Aceasta să se discute, să se judece (Critica trebuie să emită judecăți de valoare. Ce ne speriem așa de epitetul „judecătorească" ?) și exigențele să fie în raport cu genul de beletristică stabilit

Nu-mi cereți părerea mea. Față de atîți emeriți (sincer vorbind !) critici, ar fi prezumțios să mă pronunț. Aș fi în stare să spun ca Pythia ! „Este și nu este în același timp. Depinde de tine însuți !".

Al. I. Ștefănescu



Cristian Bengescu

Statuie veche

Prin geamurile încă-nchise
Privesc doar lacul în lumină
Mi-arunc mantia de hermină
pe gurile aprinse.
Cine ești, tu, statuie veche
Care mă-ngenunchezi mereu ?

Așteptare

Plouă în adîncurile mele,
Plouă în sufletul meu,
Plouă acum cînd
Numele tău nu apără.
Nu decide un ritm
O cadență.
Inventez totuși
Înalte întinderi de liane
Și un nor
De după care
Te aștept
Să apari.

Teodor Anastasiu

Oracol

Nu întreba
niciodată
oracolul
cu vorba,
ci numai
cu fapta.

Metaforă

Ne prelingem
în dureri,
ne ascundem
în vise,
ne topim
în tărînă,
în grîne,
în ape,
în untul
norilor
care ne preling
pe buza
cerului
de unde ne-ntoarcem
spre pămînt.

Caut

Caut
umbrele viselor
în pădurea
anilor
printre
proaspeții
lăstari.

Ulcior

Nu sparge
ulciorul
din care
ai băut
stincă
e inima
mea.

MUZICA

Staruri şi formaţii

Repertoriul Festivalului „George Enescu", a cărui etapă medie, cuprinzînd, în general, partea cea mai des frecventată a muzicii universale, ne-a permis, în lipsă de inedit componistic, să discernem calitatea interpretărilor.

Vedetele au venit cîteva, recomandate de întîlniri anterioare sau dosare de presă pline de laude. A doua zi după concertul de care vorbeam în articolul trecut, Leonid Kogan a susţinut un recital cu program variat. S-au găsit momente potrivite cu stilul inflexibil al virtuosului. Am păstrat în memorie confruntările dramatice ale primei părţi ale sonatei Kreutzer, unde Kogan dovedeşte că înţelege mecanismul intim al arhitecturii beethoveniene, motivaţia celulară a dezvoltărilor, mai mult decît partea secundă, cînd violonistul a minuit un arcuş prea ferm, prea puţin suplu. Rareori contribuţia acompaniamentului este atît de muzicală, de utilă, în reliefarea momentelor emoţionante, ca cea a Ninei Kogan, în recitalul cu pricina. Însoţitoarea a semnat singură multe din clipele de elevaţie.

Philippe Entremont s-a ridicat uneori, alteori nu, la nivelul recomandărilor festive pe care le adusese. Şi în concert şi în recital am simţit la el efortul de a-şi juca propriul rol la nivelul la care ştia că ar trebui să fie. Este tipul pianistului sigur, fără abisuri metafizice, fără iscodirea partiturii, fără mister, care te reconfortează, te face să crezi că interpretarea muzicală nu-i ceva chiar aşa de complicat. Titlul de „ambasador al bunăvoinţei" cu care a fost onorat în America, i se potriveşte, „à la lettre". Cea mai izbutită pagină a fost Concertul în Sol de Ravel, în special partea lentă, cu o linie meditativă exemplară, o mare coerenţă în intenţii, accentuarea unor armonii necunoscute, uitate în pian de alţi solişti.

După un pianist, şi un violonist, al treilea erou al perioadei medii a Festivalului a fost un dirijor. Mai vechea noastră cunoştinţă, Ghennadi Rojdestvenski este un virtuos al jocului scenic, al micimii stimulative, al transmiterii metamuzicale a adevărului partiturii. Sprijinindu-se pe simţul ordinii, conştiinciozitatea unui ansamblu excelent, cum este Orchestra Radioteleviziunii Sovietice, pe Rojdestvenski nu-l mai preocupă latura tehnică, funcţionarea mecanismului cu atîtea rotiţe, care este un ansamblu simfonic, ci clădeşte gestual, spectacular, imaginile, cu o tranzitivitate parcă hipnotică. Aceste calităţi îl fac să prefere lucrări programatice, unde plasticitatea, concreteţea, forţa de captare, elocvenţa sînt în litera textului. Din nou s-a remarcat în interpretarea inedită şi perfect justificată a unei partituri româneşti, „Uvertura de concert" de George Enescu. Dirijorul sovietic a descoperit aici o ramificare extremă a axelor componistice, o împărţire a rolului expresiv între toate compartimentele, idee, de altfel, exact în spiritul dialecticii enesciene.

Trecînd la formaţii, Filarmonica „Moldova" din Iaşi ne-a făcut să credem că ansambluri din provincie pot ţine pasul cu cele bucureştene, şi nu oricînd, ci într-o ocazie aleasă, cum a fost aceasta. În „Concertul" de Sigismund Toduţă, omogenitatea coardelor a fost spectaculoasă. Relevabilă interpretarea piesei, căreia dirijorul Ion Baciu i-a muzicalizat amănuntele, i-a subliniat ordinea intimă, cu alte cuvinte a trăit-o sincer şi proaspăt, uitînd atîtea interpretări de circumstanţă la care lucrarea este adesea condamnată. La capătul programului „Till Eulenspiegel" ne-a promis o interpretare viitoare bună, atunci cînd partitura va fi mai cu sîrg lucrată, căci de astă dată repetiţiile s-au consumat, pare-se, cu bis-ul din „West side story" de Bernstein.

„Madrigaliştii din Praga" sînt un ansamblu de mare funcţionalitate, alcătuit inteligent din cîntăreţi-instrumentişti şi instrumentişti-cîntăreţi, aşa că se poate adapta uşor oricărei partituri. Pe Monteverdi l-au cîntat în stilul lipsit de pompă, aproape neprofesionist, care tusese desigur cel din vremea autorului. Poate un efort de comunicare ne-ar fi dat şi nouă ceva mai mult din plăcerea muzicienilor, care cîntau aparent pentru propria lor satisfacţie. Piesa lui Eben „Evocări", unul din momentele inedite ale Festivalului, este o antologie de situaţii muzicale ce pot fi găsite în partiturile primei jumătăţi a secolului, semănînd cu modernismul înşelător, de largă audienţă al „Carminei Burana" de Karl Orff. Autorul bătea mereu spre un fel de neo-medievalism, care, lăsat în voie, ar fi asigurat unitatea piesei. Interpretarea a fost însă extrem de convingătoare.

Din punct de vedere interpretativ, momentul memorabil al Festivalului a fost, pînă acum, apariţia „Madrigalului". Simţul armoniilor, specularea culorilor sonore în condiţiile menţinerii depline a logicii discursului, au fost şi acum magnifice. Despre perfecţiune tehnică şi maleabilitate, despre justificarea fantastică a succesiunii frazelor sau expresivitatea pitorească a fiecărei piese, ar fi lipsit de sens să mai vorbim. Spaţiul nu ne permite detalii şi înşiruirea festivă a epitetelor nu este prea interesantă. Prima audiţie din opera lui Krystoph Penderecki a adus o muzică tot eclectică, ca şi a lui Eben, recapitulativă, dar de o linie desăvîrşită, îmbinînd stiluri disparate cu o motivaţie internă ce nu mai are nevoie de argumente teoretice. Piesele româneşti din acea seară, binecunoscute, fac parte deja din interpretările de referinţă ale formidabilului ansamblu.

Costin Cazaban

Yehudi Menuhin

Două zile — luni 17 şi marţi 18 septembrie — se înscriu sub pecetea unui nume ilustru : Yehudi Menuhin, luni într-un recital de sonate cu sora lui Hepzibah la pian, marţi seara concertul pentru vioară de Beethoven. În alegerea sonatelor este evidentă suveranitatea lui Beethoven în sonata în do minor, care îşi păstrează culoarea de albastru închis al cerului nocturn coborît asupra pămîntului, cu gînduri furtunoase. Scrisă în 1802, are un caracter războinic şi un mers de biruinţă, cu popasul unui Adagio, desfăşurat ca o binecuvîntare de Yehudi Menuhin. Nu se poate grăi în diminuendo mai delicat şi mai expresiv ca el. Interpretarea lui Yehudi Menuhin a avut o mare ţinută, stahilind zonele acestui poem genial. După ritmul tiranic al primei părţi, în scherzo au devenit amîndoi interpreţii nişte tineri fără de griji, şi s-au repezit în final biruind graţios şi energic toate greutăţile instrumentale. Frate şi soră se înţeleg printr-o intuiţie naturală, dar şi printr-o muncă perseverentă, nelăsînd să treacă necîntăriţ nici un accent, nici o respiraţie. Astfel se poate construi şi reţine în spaţiul vertical al duratei flu-

Desen de VERONICA PORUMBACU

iditatea sonoră devenită volum prin concentrarea psihică care a sondat pînă la rădăcini explozia inspiraţiei. Cu o perfectă tehnică, avînd impetuos şi deplină în pricepere muzicală, Hepzibah s-a arătat demnă tovarăşă în artă a fratelui său. Sonata pe motive populare de Enescu este o lucrare foarte complexă, scrisă cu nervi nepotoliţi în partea întîi, reluînd în muzică ceea ce în pictura franceză s-a numit pointiismul, adică picurînd pe pînză culori diverse pe un contur aproximativ. Bucăţele sonore înşirate pe firul melancoliei, dispărînd aproape în clipa în care au fost inscrise, au fost o problemă greu de soluţionat la pian, dar Hepzibah are o paletă de nuanţe alese de ea cu un tact, o sensibilitate de o desăvîrşită ştiinţă instrumentală. Amîndoi au interpretat magistral sonata. Ultima parte, dezvoltînd cu o temă obraznică şi tinerească, este cea mai bine scrisă de autor în dezvoltarea ei logică. Aveam pe la sfîrşit o gîlceavă rustică, ca între o păruială feminină la pian. Vioara glăsuia ca un sfătuitor bătrîn. Interpretarea admirabilă a celor doi artişti ne-a familiarizat cu sonata, mai ales că — ca semn de omagiu (astfel a rostit Yehudi) — au reprezentat în bis secvenţe din lucrare. Ceea ce mi s-a părut mai puţin evocator a fost sonata de Brahms în sol major, unde timiditatea autorului se ascunde în ceaţa nordică. Arcuşul lui Menuhin a plutit seninătate în prima parte, dar pianista a prezentat tema prea modest, cu o sonoritate impersonală, şi respectul său au unele picurături în relaxare pentru a trece mai a dezlănţuit-o în contrastul de accente din partea a doua. La Menuhin, înţelegerea şi dăruirea acestui concert, bucuria de a cînta împreună, de a comunica, de a trăi în comun momentul de graţie, de a-l oferi şi altora, a fost desăvîrşită. Sonata de pian poate avea semnificaţia sa: forţe, dar este compusă din particule de ritmuri. Am simţit cu Enescu această sonată în concerte, o muzică tînără înfiptă în creier zona unde proiecta ei sinteticitatea stărilor lirice ale sonatei.

Marţi seară, Menuhin în concertul de Beethoven ne-a făcut să întrevedem ineluctabilul. Era în sfera lui HAR. Tema a-nceput [illegible], modulînd pe palpitat cu o tandreţă neexprimabilă în muzică, accentele învăluiau ritmul rapid, [illegible] ca lumină pură. Desigur Yehudi a contemplat multă vreme în tăcerea interiorizării, spiritul acestei capodopere nu se poate explica clişeelor înţelepciunii lămurit prin care ni l-a dăruit. Pentru că a fost un dar, o comuniune, un legămînt. În amintire va rămînea ne reazăm, şi o bucurie, dintre cele care mai rămîn prezente cu toată căldura lor mai tîrziu. În Adagio mi-a amintit pe Enescu, geniul în interpretarea acestei opere, unice în istoria muzicii. Auditam la Enescu de Ysaye şi de Kreisler, Yehudi Menuhin [illegible] pe aceeaşi culme.

Am avut surpriza să auzim în supliment concertul de Bach pentru două viori, cîntat de Menuhin cu Ion Voicu — incorporat, cu talentul său în marea formă, în stilul orizontal al dialogului. Muzicile trec-au de la unul la altul într-o [illegible] atît de perfectă, încît nu am putut scăpa de imaginea Enescu—Menuhin în acest concerto.

Iosif Conta a dirijat cu grijă programul complinit de Simfonia a 3-a, unde Enescu rămîne — după părerea mea — ermetic în cele două prime părţi, ca din urmă fiind îmbogăţită de un aer mai în care povestea muzicală apare ca un rai în [illegible] desfăşurare orchestrală.

Celia Delavrancea

ARTE

ARTE PLASTICE

Apollo

Iulia Onită este un artist constant. Lucrările ei de la actuala ediţie Apollo nu diferă prea mult de celelalte, văzute la mai toate expoziţiile în care a fost prezentă. Aceeaşi acurateţe stilistică, aceeaşi concentrare a volumelor, aceeaşi atmosferă lirică se fac simţite şi acum drept dimensiuni esenţiale. Un anume bun-simţ, o anume rigoare a simplităţii, înrudite dintr-o sensibilitate reţinută dar profundă, fiau savoarea incomparabilă a lucrărilor. Nu se aventurează ambiţii departe, nu se experimentează de dragul experimentului, materia şi viziunea alcătuind un tot unitar. Formele, stabile, armonioase, par să provoace exactitate. Dar, în acelaşi timp, nu putem să nu observăm migala, am spune, laborioasă, cu care artista tratează deopotrivă partea şi întregul. Această expansiune fluentă a mijloacelor de expresie, dulce grevate, dulce pedantă, cîştigă treptat adîncime, acumulînd infinitezimal. Este modul în care artista, desigur, nedeliberat, găseşte de cuviinţă să imprime evoluţiei ei amendatul valoric. Noutăţile lucrărilor de la această expoziţie, constă într-un plus de vigoare, acordat în egală măsură peisajelor, torsurilor şi compoziţiilor. Aproape pe neobservate, păstrînd vechile tipare, vagul a fost remodelat mai puternic, pus în evidenţă prin prezenţele sculpturală. Atmosfera poetică, esenţială, cochetînd tradiţia din mîinile bunelor, se explicitează prin ele.

Constantin Piliuţă prezintă, probabil, cea mai limpezită expoziţie a lui şi, în mod cert una din cele mai frumoase pe care le-am văzut în anii din urmă. Acest mare desenator şi colorist, deşi de-a lungul anei vast fenomen plastic în mişcare, ştie să se schimbe, să se depăşească pe sine, poind neîndoielnic către zone greu accesibile. După o perioadă relativ scurtă de tatonări (încă putem încărca să vorbim de tatonări la acest pictor), Piliuţă şi-a limpezit paleta, subtilitatea şi rafinamentul lucrărilor de faţă impunîndu-ne criterii noi de judecată a valorii. Din chiar desenele, generos expuse, aparţinînd etapei pe care o comentăm, deducem o îmbogăţire substanţială a temelor. Însăşi lumea aspră a singularităţii contemplative, atît de proprie lui Piliuţă, a devenit mai lină, mai melodioasă. O alta, spectaculară, profumă reală prin reprezentare fantastă, se pun din ce în ce mai mult în evidenţă. O înşiruire carnavalescă, de semne şi măşti, mai cuprinzătoare, nu exclude dramatismul ci îl concentrează. Atitudine clasică de moralist. Frazele desenului au căpătat fluenţă, o luminozitate de diamant negru, trecut uşor dar cu îndeminare demonică peste suprafaţa sticlei. Tonalitatea culorii, simplificată, austeră şi totuşi mereu caldă, mătăsoasă, continuînd desenele, ne demonstrează, la o treaptă mai amplă, reducerea la semnificativ. Realitatea este supusă mijloacelor de expresie. Asupra ei se produce o invazie treptată a unei ordini extrem de maleabile şi totuşi parcă prestabilite. Sînt planuri largi, în linii puţine, cu goluri acaparante, în ciuda moliciunii şi somnolenţei lor aparente. Nuanţa de argintiu, sensibilă la otravă, mai cenuşie oricînd vine în contact direct cu ea, dar tenace, rezistentă, nealterabilă, exprimă foarte exact intenţiile pictorului. Purificarea, obţinută abia după trecerea prin limita de jos a obscurităţii, este singura adevărată, omenească. Feeria culorii, propusă de Piliuţă, mediează, la un mod intim şi grav, accesul la idee.

Grigore Hagiu

ARTE

HELEN DE SILAGHI-ŞIRAG : Obsesie terestră (stînga) Omagiu Canadei (dreapta)

Helen de Silaghi — Şirag

Puţini sînt cei care ştiu că în arta contemporană canadiană principalele [illegible] sînt nu numai originare din România, ci şi produse ale Şcolii noastre. Despre Ionel Iliu s-a scris pe larg într-unul din numerele recente ale „Secolului literar", marii turişti români în Canada au avut ocazia să-şi dea seama de imensele sale panouri decorative care domină hall-urile principalelor instituţii şi hoteluri din cele trei mari oraşe ale acestei ţări. Alte adevărate puncte de atracţie, mai importante decît muzeele locale. Cei care au trecut prin Toronto au avut ocazia să vadă chiar în centrul oraşului, casa, atelier şi expoziţie, a lui Moni Năsturel. Grupuri de trecători staţionează mereu în faţa ei admirînd întîi marea sculptură turnată în fier, din faţă, pentru ca apoi să străbată pe îndelete cele două etaje în care artistul lucrează şi îşi expune opera atît de variată : sculptură şi pictură miniaturală, panouri mari şi grupuri statuare în care domină cele turnate în fier.

Şi mai puţini ştiu, însă, că *the first canadian artist to be honoured in the Frech Annuaire de l'Art Internaţional* este tot de origine română şi tot produs al Şcolii româneşti. Pentru lumea nouă şi mai ales pentru Canada, Europa dă, în continuare, tonul în materie de artă, iar scara valorilor este fixată, în egală măsură, de cota vînzărilor şi de ecoul pe care un artist a reuşit să-l stîrnească în critica europeană. Iată de ce de fiecare dată cînd în afară şi în publicaţiile consacrate artei se vorbeşte de Helen de Silaghi-Şirag, intîlnim întotdeauna măgulitoarea apreciere pe care am citat-o în original, care a devenit un fitlu obligatoriu ce nu mai poate fi despărţit de numele artistei.

Născută la Turda în 1920 — artista ţine să nu-şi ascundă vîrsta şi să amintească întotdeauna de originea şi formaţia ei românească. Helen de Silaghi Şirag şi-a făcut studiile la Bucureşti avînd ca profesori pe Tonitza şi Cumpănă. Primul premiu internaţional l-a obţinut în Italia, la Cava de Tirreni, înainte de război, cînd tablourile sale începu să fie cumpărate de colecţionari iluştri, contele roman de Fiolo întîi, de muzee, primul fiind acela, de stat, al Nouă Zeelande. De atunci, artista expune în permanenţă în marile centre artistice ale lumii, reprezentînd oficial arta canadiană, dar ţinînd în mod insistent să amintească pe toate cataloagele şi prospectele. În toate interviurile, de ţara în care s-a născut şi a învăţat.

În vila sa din Burlington, oraş clădit în poienile unei imense păduri de pe malul lacului Ontario, întîlneşti artişti, critici şi impresari din toate marile oraşe ale lumii şi auzi toate limbile. Românii în trecere sau stabiliţi acolo de multă vreme, o vizitează şi sînt primiţi româneşte, adică cu dragoste şi masă pusă.

Artista abordează toate genurile şi toate tehnicile. Expoziţia de la Paris, din 1966 (Galerie Marcel Bernheim) a fost intitulată „Cosmos", deoarece prezenta „images d'anticipation", cum se exprima un critic, ale explorărilor cosmice. Tema aceasta pare să o preocupe mult, căci noi şi noi tablouri expuse la New York, în Mexic, în Africa de Sud, Jerusalim, în iarna trecută la Tokio, iar în vara aceasta la Biarritz, răspund atît aprecierilor elogioase ale criticilor cît şi interesului, ciudat pentru noi, al publicului cumpărător. O bogată literatură, care din „ştiinţifico-fantastică" tinde să devină riguros ştiinţifică, întreţine în conştiinţa publică ideea că lumi numeroase populează cosmosul. Imaginaţia „anticipatoare" a artistei tocmai în această literatură, studiată temeinic, îşi are punctul de plecare pentru expoziţiile ei străine, cerute din ce în ce mai mult. Totuşi, artista n-a părăsit complet temele tradiţionale ale picturii. Flori, peisaje, scene de interior, natură moartă, etc. revin cu regularitate ca şi pitorescul specific unei anumite ţări, mai ales Mexicul sau Africa de Sud. Dar oricare ar fi tema sau tehnica folosită, mai toate tablourile artistei au acel *nescio quid* datorită căruia românii care le privesc simt că se află în faţa unor opere care aparţin, fără îndoială, Şcolii româneşti. Am avut această impresie şi în camera în care erau pregătite pentru înrămare vreo douăzeci de pînze în genul abstract, pe care le cerea urgent un impresar din Tokio. Parcă vedeam covoare oltenesti sau maramureşene, oprege de Sibiu sau ceramică de Hurez. Fără să vreau, am exclamat cu uimire : „păi şi abstracţiunile astea sînt tot româneşti !", la care artista mi-a replicat cu un abia ghicit accent transilvan : „d'apoi că ce-ai vrea să fie ?"

Vasile Florescu

ARTE

TEATRU

Teatrul de umbre din Malaya

Sînt unii copii tăcuţi şi singuratici care, în locul jocului de grup cu legi stabile şi schematice, preferă jocul mai dramatic şi mai dezinvolt al propriei fantezii, mişcînd cutii de chibrituri, nasturi, petice sau poze decupate din reviste, potrivit unui scenariu improvizat pe loc, clipă de clipă, fără prolog şi fără final, în care obiectele însufleţite de imaginaţia micului demiurg deţin diverse roluri.

Reprezentaţiile teatrului de umbre din Malaya (găzduite de teatrul Ţăndărică) se rezumă la acţiunile unui animator unic, dalang, păpuşarul, împlinind funcţii multiple dintre care cea mai importantă şi care le însumează pe toate este aceea de a crea ambianţa specifică a spectacolului. Actor, bard popular, prezentator şi raisonneur, dalangul povesteşte, în felul său şi cu vorbele pe care i le aduce pe buze inspiraţia de moment, aventurile cavalereşti ale eroilor din Hikayat Seri Rama, versiunea malaiezâ a poemului epic hindus Ramayana. El realizează cum s-ar zice, năzuinţele creatoare absolute ale regizorilor occidentali.

Am urmărit astfel romanticele peripeţii ale frumoasei şi gracilei Siti Dewi pe care fiorosul căpcăun Maharaja Wana, cu dinţi rînjiţi şi nas de clovn, o ridică în braţe ca pe un fulg, răpind-o tînărului ei soţ Seri Rama, viteazul arcaş îmbrăcat într-un costum fastuos şi purtînd pe cap o chivără asemănătoare cu turnul Eiffel. Textul rapsodic, rostit într-o limbă ermetică şi împletit cu cîntecele melopeice de un evocator exotism avea efectul unei incantaţii al cărei mister era sporit de personajele hieratice profilate pe ecran. Efect cu o durată limitată pentru nişte spectatori nedeprinşi cu o formă de artă destul de abstractă, necesitînd un efort de participare imaginativă. Lipseşte fermentul generator de emoţii din teatrul european : expresivitatea. Păpuşile sau, mai bine zis, umbrele lor, au o rigiditate pe care mişcările braţului drept — singurul mobil — nu fac decît s-o accentueze. Este solicitat mai mult simţul plastic al privitorului şi mai puţin fondul său emotiv. Ce-i drept, uneori, mulţumită vitezei şi iscusinţei mînuitorului, bătăliile angajate între Seri Rama şi aprigul căpcăun au prilejuit momente de suspense apte să rivalizeze cu încăierările pugilistice ale invincibilului Mannix. Altminteri, pentru cine nu cunoaşte limba şi nu are posibilitatea să aprecieze savoarea unui text poate bogat în metafore, episoadele se desfăşoară puţin prea tărăgănat.

Există un rafinament al lucrurilor fruste, a cărui frumuseţe ingenuă se ridică, fără ştirea lor, la rangul valorilor estetice : constatare axiomatică pe care extrema simplitate de mijloace a teatrului malaez a scos-o, odată mai mult, în evidenţă. Totuşi este de făcut o distincţie. Rafinamentul există într-adevăr, ca o mărturie a subtilităţii şi măiestriei pe care o poate atinge artizanatul artistic. Confecţionate din piele fină de viţel, păpuşile sînt lucrate cu o migală şi grijă de giuvaergiu, ca nişte cloisonné-uri în culori vii — adaos perfect gratuit într-un teatru de umbre — şi minunat stilizate, ca şi cele cîteva elemente de decor. Tehnica manevrării în schimb este de o simplitate, la îndemîna chiar şi a unui copil.

La sfîrşit, spectatorii mai curioşi — mari şi mici — au năvălit pe scenă, înconjurîndu-i pe muzicanţi şi pe păpuşarul Hamzah, sufletul acestui teatru, care, cu politeţe şi cu o impresionantă modestie, într-o engleză curentă, le-a dat toate explicaţiile cerute, spectacolul oferit de culise fiind parcă şi mai atrăgător decît cel privit din sală.

Ovidiu Constantinescu

FILM

Tristeţea comediei

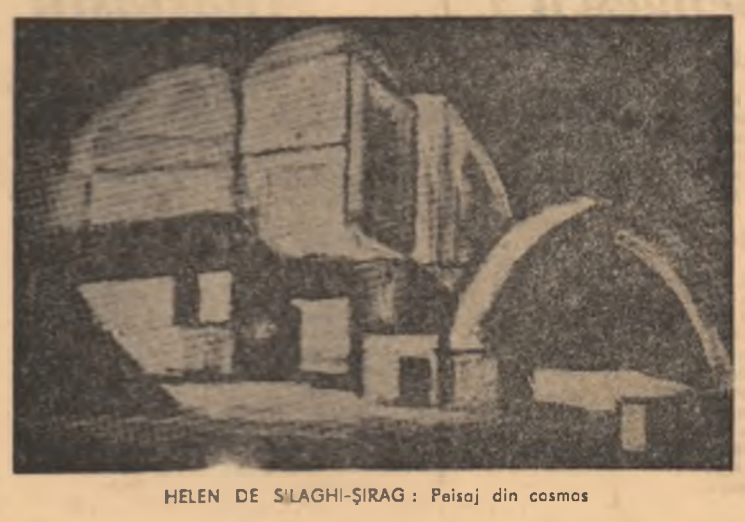
Din nou despre comedie şi — nimic mai trist ! — din nou cu toată seriozitatea. Nu există corvoadă mai grea pentru spectator decît un proiect de rîs pe care nu-l poate savura. Dar, pentru realizator (dacă are simţul umorului !) o sală mută echivalează cu o adevărată tragedie. Orice ratare este jalnică, dar aceea a comediei coboară parcă mai jos, pentru că direcţia spre care fusesei invitat era atît de specială. Orice gen poate eşua în banal, dar banalitatea unei comedii este dublă : o dată în numele artei şi a doua oară în numele rîsului.

Nunta de aur (*Jaroslav Mach*) ar fi vrut să fie *o comedie a provinciei cehe şi a dependenţelor sale mic-burgheze, un fel de pandant la ciclul Homolka, socotit drept satiră a oraşanului din capitală. Aparent, deci, tipurile bine cunoscute, dar nimic mai mult : fanfarele, cîrdurile de gişte, motocicletele, atmosfera greoară de familie, micile complaturi glumeţe ale bărbaţilor împotriva femeilor, ale femeilor împotriva bărbaţilor, ale tinerilor împotriva bătrînilor, etc. etc. — totul astfel amestecat încît finalul să fie, bineînţeles ,idilic. Se reiau şi se ramifică la infinit cîteva poveşti lente şi incîlcite care obosesc pe spectator înainte de a-l fi putut convinge de hazul lor. Toată lumea se agită tot timpul într-o comedie, dar efectul rămîne pur descriptiv şi spiritul se lasă anevoie stors din structurile comune şi fără scăpărări. Vina nu este a actorilor, excelenţi, şi în nici un caz a cadrului ori a imaginii, care sînt în nota bunului film ceh dintotdeauna ; ci aparţine scenariului, lipsit de corozivitatea autoironică, tradiţională, astfel încît satira nu merge pînă la capăt, ci rămîne bonomă şi amabilă.*

O afacere pe cinste (*Jacques Besnard*) îşi manevrează, în schimb, satira în direcţia filmului poliţist : prefăcîndu-se că-l parodiază, îl împinge pînă la absurdul său, folosind hecatombele de cadavre congelate şi rîsul strepezit al cioclilor drept pedale ale comicului sinistru, puţin înfricoşat. Din păcate, aici situaţia se inversează : scenariul, foarte bun, este meschinizat de scenografia convenţională, de imaginea stearsă şi mai ales de jocul teatral, plin de ticuri ce se consideră interesante, al actorilor.

Impresia este că ei aparţin [illegible] teatru provincial, într-o lume de [illegible] care se cred, dimpotrivă, foarte capabili şi care desfăşoară în faţa spectatorilor un arsenal caduc de uz intern. Ceea ce sperie. La un moment dat, pe amatorul de comedie, [illegible] de dorinţa să surîdă la isprăvile unor figuri cunoscute, fie că ele se numesc Keaton, Chaplin, fie că, mai se cheamă De Funes. Dar, de-ar fi numai atît...

Romulus Rusan



HELEN DE SILAGHI-ŞIRAG : Peisaj din cosmos

SPORT

Pe săptămîna viitoare

Practica ne spune că înaintea unei întîlniri importante, (cum ar fi de exemplu, cea de la Leipzig), decisivă pentru calificarea într-o competiţie de prim rang, toate persoanele implicate se gîndesc la eveniment cu destulă insistenţă, dar se fac că-s preocupate în fond de alte probleme.

Aceasta se spune că ar fi liniştea dinaintea furtunii. În această perioadă de aşteptare, zîmbetele nu mai contenesc, încurajările de asemenea, ca să nu mai vorbim de încrederea şi urările de mai bine pe care le manifestăm fără nici o rezervă. Dacă totul iese cum trebuie, atunci ne aducem cu modestie aminte, că mai de mult, cîndva, prin anumite pasaje, fraze, propoziţii, interjecţii, indicaţii sau apropouri subtile, am pus şi noi umărul la izbravă.

Dacă iese pe dos, dacă-şi bagă dracu coada şi rezultatul deci ne dezavantajează, atunci d-abia aruncăm cu furie pe masă toată ştiinţa ce-o posedăm, care ştiinţă, dacă ar fi fost folosită cum trebuie, istoria s-ar fi scris desigur cu litere de ciocolată.

Înaintea furtunii, vorbele noastre au gustul mierii. După, miros a smoală. (Evident, dacă se-ncurcă treaba). Înaintea furtunii nimeni nu-şi pune problema eşecului. După, toată lumea anunţă cu precizie data cînd l-a prevăzut. Înaintea războiului tactica aleasă primeşte sfeştania generală, după, te lepezi mai uşor.

Înaintea unui meci de fotbal decisiv, dacă e să tragi de un semnal de alarmă, te arunci printre popicari, printre pingpongişti sau chiar în mijlocul pescarilor şi vînătorilor sportivi.

Dacă e vorba să scrii cîteva rînduri după ce în prealabil năduşeşti bine, te referi bineînţeles la triunghiularul atletic disputat la Helsinki sau la superbul meci de tenis Kodes—Newcombe, cîştigat la limită de ultimul, dar în condiţii speciale, dacă ţinem cont de faptul că cehoslovacul a avut atîtea întîlniri dificile înaintea finalei, în timp ce Newcombe... ce să mai vorbim ! ?...

Nici să lauzi prea mult nu e bine. Nici să pui mîna pe o piatră nu-i încă momentul. Aştepţi să treacă săptămîna, pentru că de cînd e lumea, o săptămînă n-a durat mai mult de 7 zile.

Sigur, am putea spune că pentru partida de la Leipzig, este primejdios să aplicăm o tactică defensivă. Să ne retragem de la început în apărare, condiţia fizică extraordinară a adversarilor ne va sufoca. Am putea spune că, cea mai indicată manevră ar fi şarje pe extreme (unde terenul e mai liber), încheiate cu centrări spre Dumitrache (care-i mai abil decît toţi apărătorii germani). Am mai putea adăuga că preferinţa noastră ar fi un început de partidă surpriză în sensul fortării victoriei. Sau, că, nu credem în triumful ideii de meci nul. Dar n-o facem. Nu scoatem încă nici un cuvînt. O săptămînă, n-are încotro, trebuie să se epuizeze.

Calificarea noastră, în care cred sincer şi o doresc, este atît de aproape ! Dar despre ea să vorbim mai tîrziu. Să o lăsăm pe altădată. De exemplu, pe săptămîna viitoare.

Radu Dumitru

revista străină

● **PREMIUL SIBELIUS PENTRU MUZICĂ ÎN VALOARE DE 90 000 MĂRCI** finlandeze, care e decernat din doi în doi ani, va fi împărțit anul acesta între compozitorul polonez Witold Lutoslawski și compozitorul finlandez Joonas Kokkonen. În anul 1971, el a fost acordat lui Olivier Messiaen.

● **CEA MAI MARE COLECȚIE ISTORICĂ DE INSTRUMENTE MUZICALE** automate din R.F.G. se intitulează „Salonul de muzică mecanică a lui Siegfried", găzduită fiind de Muzeul din Rüdesheim. Exponatele reprezintă evoluția instrumentelor în decurs de 200 de ani, de la masa cu flaut (o mică orgă din sec. al XVIII-lea) și pînă la caterincă. Aceste instrumente automate nu erau confecționate numai pentru a stîrni curiozitatea în bîlciuri, de pildă, sau pentru amuzamentul amatorilor, ci constituiau o inovație în legătură cu descifrarea și interpretarea partiturii. Concertele de pian ale unor compozitori și pianiști celebri de la începutul secolului nostru mai pot fi auzite și astăzi la „pianul reproductiv", un pian electric perfecționat.

● **CELEBRUL CLARINETIST DE JAZZ, ALBERT NICHOLAS**, a încetat din viață în vîrstă de 73 de ani, în urma unei operații chirurgicale. El se instalase în Europa în anul 1953. Este unul din ultimii supraviețuitori ai generației de muzicieni ai stilului „New-Orleans".

● **REVISTA „EUROPE", CONDUSĂ DE PIERRE ABRAHAM** și al cărui redactor șef este Pierre Gamarra, își sărbătorește 50 de ani de existență. Numărul închinat acestei aniversări reunește cam cincizeci de texte aparținînd unor autori prestigioși care au fost publicați în paginile revistei de-a lungul atîtor ani. Iată cîteva nume care dau strălucire acestei antologii aniversare : Pierre-Jean Jouvre, Pirandello, Sherwood, Anderson, Jean Richard Bloc, Unamuno, Lunaciarsky, Gorki, Gandhi, Romain Rolland, Heinrich Mann, Eluard, Aragon, Michaux, Le Corbusier, Pasternak, Sartre, Nezval... Numărul ce se află în pregătire va cuprinde alte nume celebre : Michelet (comemorarea unui secol de la moartea sa), Corneille, Verlaine, Freud, Erckmann-Chatrian, Joyce, Artaud.

● **LA CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE EXECUȚIE MUZICALĂ** care are loc la Geneva între 15 și 29 septembrie participă 342 candidați proveniți din 36 țări. Ei se repartizează astfel : 66 pentru cînt, 50 pentru pian, 125 flaut, 48 contrabas și 53 trombon. Toate țările Europei occidentale și centrale și-au trimis reprezentanții care vor intra în competiție cu muzicieni veniți din Canada, Statele Unite, Argentina, Africa de Sud, Australia, Coreea, Japonia și trei țări din Orientul mijlociu.

● **EXPOZIȚIA CELOR PATRU SUTE DE PIESE DE ARTĂ CHINEZĂ**, prezentate timp de mai multe luni la Paris, a fost închisă în prezența primului ministru și al ministrului afacerilor culturale al Franței. Mai mult de 360 000 vizitatori au cercetat această expoziție excepțională, pentru prima oară prezentată în Europa. De remarcat că media zilnică a vizitatorilor a fost mai mare pentru selecția de piese arheologice venite din China decît pentru expozițiile Goya, Georges de la Tour și Vermeer. Începînd de la 28 septembrie comorile Muzeului de la Pekin vor fi instalate la British Museum.

● **ANSAMBLUL ARTISTIC MANSOUDAI DIN COREEA DE NORD** a dat o serie de reprezentații în Japonia la Tokio și Osaka unde s-a bucurat de un succes deosebit. Mesageri ai artei coreene moderne, cei 220 membri ai acestui ansamblu au dat reprezentații în mai mult de 40 de țări din Europa și Asia fiind apreciați și elogiați pretutindeni.

● **JOHANN WOLFGANG VON GOETHE** va avea un monument la Roma. Fundația „Freies Deutsches Hochstift" din Frankfurt, transformă în muzeu casa din Via del Corso, unde Goethe a locuit în timpul șederii sale la Roma. Muzeul va fi deschis la sfîrșitul lunii octombrie a.c., cu o expoziție de lucrări originale și de reproduceri de cărți (prime ediții), precum și de lucrări grafice.

● **DIN BOGATUL ȘI FOARTE INTERESANTUL SUMAR AL REVISTEI INOSTRANNAIA LITERATURA** pe luna august reținem două prezențe românești. La rubrica **Scriitorul și Epoca** se publică fragmente din cartea lui Marin Preda, **Imposibila întoarcere**, în traducerea lui M. Fridman, care semnează și o prezentare a operei scriitorului român, iar la rubrica **De pe o lună pe alta** citim o recenzie la cartea lui Eugen Barbu, **Cu o torță alergînd înaintea nopții.**

● **DUPĂ CÎT SE PARE, PRODUCĂTORUL BRAZILIAN** al filmului „Jeanne-la-Française" intenționează să intenteze un proces interpretei sale principale, Jeanne Moreau, care n-a asistat la premiera filmului în Brazilia, contrar angajamentelor pe care le luase.

● **ÎN VITRINELE LIBRĂRIEI C. KLINCKSIEK (PARIS)** a apărut volumul „Gustave Courbet en Saintonge" de Rober Gonnlot. Autorul, căruia Academia Franceză i-a decernat de curînd premiul Charles Blanc, a cercetat în amănunțime răstimpul petrecut aici de șeful școlii realiste, în anii 1862 și 1863 la castelul Rochemont, apoi la Port-Berteau, cînd a pictat o serie de flori, nuduri și portrete. Micul oraș Saintes e inundat de puternica personalitate a lui Courbet, în cinstea căruia sînt organizate petreceri cît și o expoziție memorabilă, a fost smuls din liniștea sa tradițională. A produs mare vîlvă expunerea tabloului, „Întoarcerea de la conferință", pe care Courbet l-a executat într-o clădire a unei cresctătorii de cai din Saintes, lucrare imensă, reprezentînd clerici îmbogățiți întorcîndu-se de la o „conferință" care îi adună în fiecare săptămînă în casa parohului. Unul din ei, bine dispus, susținut de trei confrați dărîmă un măgar sub greutatea lui. În urmă, vin cellalți trei : primul se sprijină pe al doilea și lovește în pămînt cu bastonul. Al treilea, înarmat cu o umbrelă, dă cu piciorul într-o potaie. Din acest tablou anticlerical nu au rămas decît două schițe pe pînză și un desen, opera însăși fiind cumpărată de un bigot care s-a grăbit să o distrugă.

● **ASUPRA CELOR MAI IMPORTANTE DESCOPERIRI ARHEOLOGICE** efectuate între anii 1945 și 1970 în domeniul artei Greciei și Romei antice, Anna Sadurska semnează o lucrare (Ed. Wiedza Powszechna — Varșovia) intitulată : **Această artă smulsă pămîntului. Arheologia clasică 1945—1970. Descoperirile recente și metodele de cercetare.** Volumul, bogat ilustrat, tratează cronologic tema, oprindu-se la arta bizantină a sec. VI e.n., cu excepția frescelor de la Faras (secolele VIII—XI) acestea fiind, pe plan mondial, descoperirea cea mai importantă aparținînd unui om de știință polonez.

● **ÎN EDITURA GALLIMARD** va vedea în curînd lumina tiparului un volum inedit al lui Jean Paul Sartre intitulat „**Un theatre de situations**", care înmănunchiază tot ce a spus sau a scris autorul despre teatru și despre propriile sale piese.

● **ÎN FIECARE LUNĂ — UN VOLUM DE POEZII**. Seria intitulată „Biblioteca Poeților" ale cărei cărți editate în comun de „Clubul poeților al Uniunii tineretului sătesc din Polonia", redacția „Nowa Wies" și Editura „Ludowa Spoldzielnia Wydawnicza", sînt accesibile cititorilor numai pe bază de abonament. Abonații primesc, lunar, un volum semnat de cei mai de seamă poeți polonezi și străini, clasici și contemporani. Fiecare volum este însoțit de o notă biografică asupra vieții și operei poetului respectiv.

● **CU PRILEJUL CELEI DE A ZECEA COMEMORĂRI A MORȚII LUI JEAN COCTEAU** au apărut un număr de studii și eseuri printre care un eseu al lui Louis Nucera, apărut în **Ed. Speciale** despre **„Prietenia lui Cocteau cu Moretti"** ; zece portrete literare **de la Cocteau la Colette** ; Pierre Belfond anunță culegeri de texte, articole și discuții inedite despre **Cocteau jurnalist și strălucit reporter** ; Libr. Stock pregătește un **Cocteau de Cocteau**, discuții ale scriitorului, puțin înaintea morții, cu William Fifield. Pe de altă parte, la Buchet-Chastel, urmînd seria marilor biografii (Malraux—Céline), publică un volum **Cocteau** al eseistului și romancierului american Francis Steefmuller.

● **FESTIVALUL CINEMATOGRAFIC DE LA VENEȚIA** ar fi împlinit anul acesta patruzeci și unu de ani. El a luat ființă la 6 august 1932, în cadrul Bienalei de artă, loc de întîlnire, la acea vreme, a muzicii și artelor plastice europene. Ideea unei „Mostra internazionale d'arte cinematografica" îi aparține lui Antonio Maraini, secretarul Bienalei. Festivalul de la Veneția a fost primul de acest gen. Festivalul filmului de la Bruxelles a luat ființă în 1932, cel de la Cannes în 1946. Întrerupt din cauza războiului, festivalul renaște strălucit în 1946 cu „neorealismul italian" care va uimi lumea și la care participă Franța, Anglia, Statele Unite și U.R.S.S. Marile premii „Leul lui San-Marco" îi consacră pe Clouzot, Tati, Cayatte, Bresson, Clément, ajută la descoperirea cinematografiei mexicane și mai ales a celei japoneze cu Mizouzchi și Kuro Sawa. Începînd din 1969, o serie de neînțelegeri clatină reputația acestui festival care în 1973 nu va mai avea loc.

● **SOCIETATEA ARHEOLOGICĂ ȘI ISTORICĂ DIN ORLEANS** publică darea de seamă asupra săpăturilor de la Vienne-en-Val (Loiret). Autorii lucrării : prof. J. Debal și J. Nicourt, cercetător la Muzeul național de arte și tradiții populare pentru sectorul medieval. În 1968, cu ocazia unor lucrări rutiere, au fost date la iveală pietre sculptate galo-romane. Săpăturile ulterioare, au dus la descoperirea unui Jupiter călare doborînd un gigant. Monezile, spărturile de cărămizi, prezența a două bazine confirmă că aici a fost o așezare galo-romană și că au fost durate lăcașuri de cult creștine în secolele V (paleo-creștină), VII—VIII (merovingiană) și XI.

● **LA PALATUL CHAILLOT DIN PARIS**, actualul teatru este în demolare, în vederea amenajării unei noi săli. Cînd a fost construit, în 1937, cu ocazia expoziției universale, s-a făcut apel la o serie de artiști pictori și sculptori, ca Bonnard, Vuillard, Roussel, Maurice Denis, Dufy, Brianchon, Friesz, Waroquier, Chapelain-Midy și alții. Citeva din realizările lor, cum ar fi picturile murale ale lui Dufy și Friesz au dispărut din cauza actualelor lucrări de amenajare, iar baso-reliefurile au fost distruse. Făcînd o vizită la șantier, dl. Maurice Druon, ministrul afacerilor culturale, a recomandat să se studieze mijloacele de salvare a operelor rămase încă intacte, ținînd seama și de faptul că ansamblul palatului Chaillot (arhitecți Jacques Carlu, Boileau și Azema) este una din rarele mărturii artistice ale anilor '30.

● **CU OCAZIA CELUI DE AL 39-LEA CONGRES AL FEDERAȚIEI INTERNAȚIONALE AL ASOCIAȚIILOR DE BIBLIOTECARI (F.I.A.B.)** ținut la Grenoble, s-a propus de către cei 85 de participanți — în bună parte femei, reprezentante ale profesiei, — un profect de fișier mondial al cărții. Această propunere, avînd drept scop cunoașterea amănunțită a tuturor datelor privitoare la lucrările publicate sau pe punctul de a fi publicate, a făcut din „controlul bibliografic universal" tema acestui interesant congres.

s. p. v.

Imaginație estetică — imaginație științifică

După o viziune larg răspîndită savantul ar raționa astfel : Ce mă interesează însușirile prin care lucrurile mă impresionează afectiv ? Preocuparea mea este starea proprie a lucrurilor, ceea ce sînt ele în raport cu ele însele, nu în raport cu mine... Iar replica artistului ar suna cam în felul următor : Ce mă interesează lucrurile prin ceea ce sînt ele ? Pe mine mă interesează doar sentimentele pe care ni le trezesc.

Aparent deci imaginația artistică și imaginația științifică sînt diametral opuse. De o parte raționamentul rece, de alta interpretarea sensibilă, exclusiv din punct de vedere al sentimentului, al modului cum vreau eu să văd lucrurile.

Înarmați cu o asemenea prismă disociativă să cercetăm o descriere: „Precum mîna înotătorului care se întinde cu apa se sprijină pe ea făcînd corpul să alunece în sens invers, tot astfel deschide drum și aripa păsării în zbor". Textul acesta datează de la sfîrșitul secolului XV și e prima descriere științifică a zborului, rod al fantasticei inteligențe ce se numea Leonardo da Vinci. Cîte metafore și imagini lirice au la origine această uimitoare capacitate de a înțelege esența unui fenomen, de a-l asocia în imaginație altuia și de a „construi" plastic modelul asociativ. Același inegalabil da Vinci scrie că aerul se condensează „asemeni fulgilor dintr-o pernă impinși în lături și presați de greutatea celor care dorm", iar despre pulberea care explodează spune că prinsă între bombardă și ghiulea, se aseamănă „omului sprijinit de un zid împingînd un lucru cu tot corpul".

Bine, poate spune cineva, marele Leonardo este un caz deosebit, fiind deopotrivă savant, pictor și arhitect de geniu, autor al unor strălucitoare poeme. Imagini vii, plasticizînd o formulă generală luminează în repetate rînduri cu sclipiri de diamant stilul sever al lui Descartes și Leibniz, ca și al unor savanți reprezentativi ai secolului nostru precum Albert Einstein și Norbert Wiener. Nici formula abstractă nu suprimă și nici nu îndepărtează imaginea sensibilă ; dimpotrivă o subînțelege, o presupune ca infractructurală. Noțiunea științifică scria M. Séailles în cunoscutul său „Essai sur le Genie dans l'Art" nu presupune „o realitate golită, scheletul unor individi mutilați... un nu știu ce total abstract". Dimpotrivă ea „e fecundă, bogată în tot ce rezumă și concentrează... După cum punctul în care piatra lovește apa devine centrul unor unde concentrice, la șocul ideii generale se formează imagini reale și imagini posibile, ca și cum o agitație de profunzime ar ridica valul uriaș al experienței trecute".

Un model de reprezentare al imaginației științifice poate avea valoarea unei descoperiri, revelînd caracterul de esență unor fenomene de mai mult cunoscute. Ampere își ocupă locul de cinste în istoria științei, pentru că a exprimat — nu a descoperit deci — într-o imagine ingenioasă și clară mișcarea acului magnetic sub influența unui curent electric. Mișcarea în sine fusese anterior pusă în evidență de Oerstedt, îi fuseseră notate particularitățile, dar faptul rămînea obscur, nu putea fi realizat conceptual, formulat ca idee. Ampere este primul care l-a făcut „vizibil", printr-un artificiu care a înlăturat toate dificultățile exprimării diverselor relații între cîmpul electric și acul magnetic. În fapt, oul lui Columb : ajunge să ne reprezentăm — spune Ampere — curentul electric asemeni unui om cu picioare și cap, cu dreapta și stînga ; să admitem că electricitatea circulă din spre picioare către cap și că fața omului e îndreptată spre mijlocul acului. Astfel stînd lucrurile polul busolei îndreptat spre Nord va fi întotdeauna în dreapta figurii omului astfel imaginat. Nimic mai ușor acum decît să determinăm, pentru fiecare poziție a curentului, poziția corespunzătoare a acului exprimînd-o într-o formulă scurtă și simplă. „A ști înseamnă a-și reprezenta" — spunea Guyau.

Parafrazînd, cu privire la imaginația artistică se poate spune că „a se prezenta înseamnă a absorbi, a se pătrunde a multitudine de fapte, a simți dincolo de aparențe, trăsături și raporturi umane, dar și fenomene dintre care unele relevate mult mai tîrziu savanților. E prea bine cunoscut exemplul lui Marx despre intuirea de către Balzac a mecanismului profund unor relații economice" pentru a-l relua. Dar în egală măsură „Război și Pace" reprezintă plastic mai convingător decît multe studii științifice ideea de război de apărare și de război de cotropire ; ca și eminesciana „Scrisoare a treia". Tratatele de istorie reușesc să ne ofere mult mai puține date convingătoare despre procesul complex prin care a trecut țărănimea din țara noastră de parcursul ultimului secol decît „Moromeții" lui Marin Preda. Relevantă în acest sens este afirmația lui Aristotel că poezia e mai filozofică decît istoria. Deci dacă luăm drept criteriu al realității nu atît materialitatea faptelor ci regularitatea manifestării unor legi sociale, arta poate apare în ochii noștri drept realitate însăși.

Opera lui Shakespeare reprezintă o galerie de tipuri psihice mai puternic conturată decît în orice culegere contemporană de studii psihologice ; poemele lui Baudelaire sînt psihanaliză avant la lettre mai vie și mai convingătoare decît multe dintre lucrările psihanaliștilor înșiși.

Marii creatori din domeniul fantasticului — Hoffmann, Poe, Borges — relevă „o viziune intensă pînă la halucinare, o precizie a detaliilor, o logică riguroasă a personajelor și evenimentelor" (Ribot) dînd în totul o senzație atît de captivantă încît să răpească neîncrederea inițială provocată de cadrul străniu și de atmosfera ireală în care se desfășoară acțiunea. Revenim la imaginația științifică cu o nouă temă de meditație. Știința lucrează cu ipoteze. Spiritul științific lasă cîmp liber concepției, mulțumindu-se să îngrădească în aria faptelor afirmația. Dar spiritul depășește curînd linia de demarcație iar ceea ce era înainte doar o concepție ingenioasă, e luat drept o explicație, o comparație plastică drept o probă solidă. Newton a căutat să proscrie din această pricină imaginația în știință ; și era cît pe ce să abandoneze ipoteza gravitației „rezultatul calculelor sale nu-corîndu-se cu observațiile". Majoritatea marilor descoperiri ale științei lucifera — tabloul lui Mendeleev, teoria relativității etc., etc. — s-au născut din asemenea ipoteze îndrăznețe ale imaginației științifice, multe verificate doar mai tîrziu, sau încă nereferitate total nici pînă astăzi. Sînt, poate, cele care au împins cel mai departe limitele cunoașterii științifice și, evident, cele mai apropiate de cunoașterea artistică. În acest cîmp de forțe aparent extreme ale imaginației creatoare cunosc zona celei mai puternice atracții.

Mircea Herivan

Natura a creat
POLUL FRIGULUI!
Omul a creat FRIGERO!

FRIGERO — consum redus de energie electrică — numai 0,18 — 0,30 lei în 24 de ore.
FRIGERO — realizează o temperatură de —12°
FRIGERO — funcționare sigură și silențioasă

PREȚUL DE VÎNZARE :
FRIGERO — 140 l : 4 110 și 4 150 lei
FRIGERO-super — 180 l : 4 800 lei
FRIGERO-lux — 240 l : 5 740 lei

FRIGERO — SE POATE CUMPĂRA ȘI CU PLATA ÎN 18 RATE LUNARE, CU UN AVANS MINIM DE 822 LEI!

mobra50

„MOBRA" = 50 cmc
„MOBRA" = 4 cai putere
„MOBRA" = stabilitate și confort
„MOBRA" = suspensie hidraulică
„MOBRA" = 100 km. de relaxare cu numai 8 lei
„MOBRA" = parcare fără dificultăți

„MOBRA" = 6 325 lei
Motoreta „Mobra" — utilă în orice călătorie

MOTORETA „MOBRA" SE POATE CUMPĂRA ȘI CU PLATA ÎN 24 RATE LUNARE CU UN AVANS MINIM DE 950 LEI.

william shakespeare

Enigma unei dedicații

Sonetele lui Shakespeare își au povestea lor, plină de necunoscute și de prezumții, iar în povestea Sonetelor **Dedicația** și-o are pe a ei, nu fără necunoscute și prezumții.

Ediția originală a apărut în 1609. Este considerată ediție pirat, dar ar fi poate mai corect să i se spună ediție **ne-autorizată**. Condițiile editoriale și grafice de care s-a bucurat sînt sensibil sub cele ale vremii, cerneala mai proastă, greșelile de tipar mai numeroase.

Cît timp a trăit poetul n-a mai apărut altă ediție.

Dacă Shakespeare nu a autorizat — s-ar părea că nici nu a agreat — apariția Sonetelor, dacă nu a supravegheat tipărirea sau corectura lor, dacă — precum e cazul cu toate operele sale — nu există nici manuscris nici alte mărturii, autenticitatea Sonetelor nu a fost contestată. Fiecare vers respiră atît de vizibil geniul său încît nici chiar demența baconiană nu le-a atins.

De unde enigma Dedicației.

Textul ei, anodin și emfatic, total lipsit de amprenta lui Shakespeare — pentru că nu e al lui Shakespeare, e al lui Thomas Thorpe, editorul — a stîrnit (după ce timp de aproape două secole rămăsese ignorată) nesfîrșite comentarii și nenumărate interpretări contradictorii.

În bună parte, această pletoră de lucrări de istoriografie shakespeariană a fost determinată de o uluitoare am zice, facilitate cu care nu puțini dintre comentatori au trecut peste faptul elementar și concret semnalat mai sus: că dedicația este semnată de editor, că nu are nimic shakespearean în ea și că, precum constată și Carpenter (1918), pe care Hyder Edward Rollins (1944) îl citează și îl confirmă, Sonetele „nu au fost dedicate de Shakespeare nimănui, nici lord sau om de rînd și nici altcuiva... n-au fost niciodată de nimeni dedicate niciunui lord", și că „un anume Thorpe le-a dedicat unora dintre prietenii săi personali...".

Cu toate acestea, prezența în rîndurile celor ce se lasă de bunăvoie să alunece pe panta confuziei străduindu-se cu risipă de efort și minuni de ingeniozitate să-l implice pe Shakespeare în toate necunoscutele ecuației, a unor nume ce au, altminteri, destulă autoritate, nu poate fi ignorată.

Se ivesc atunci unele întrebări.

L-a cunoscut editorul Thomas Thorpe pe poetul „ineditelor" Sonete? Stat-au ei de vorbă? Spusu-i-a Shakespeare lui Thorpe ce îl doarea, pe cine vrea să-l înșoare în primele șaptesprezece sonete, cine era cel ascuns sub inițialele Mr. W. H., sau cum cînta la clavecin Emilia Bassano? „Făgăduitu"-i-a, lui în față sau la cafeneaua literară a epocii, „eternă dăinuire" misteriosului necunoscut? Și altele, și altele...

Nu pare de crezut.

Dovezi nu există. Iar cel care, cercetindu-l mult, vrea să-și închipuie că-l cunoaște puțin (pe Shakespeare), poate spune asta chiar cu convingere. Nu. Dedicația este opera lui Thorpe și nimic nu ne dă voie să-l implicăm pe poet în existența ei.

Ceea ce nu trebuie să ne împiedice să o comentăm.

Și, am mai adăuga ceva. După noi, o dedicație e un fel de dar, urmărește să facă plăcere primitorului. Însă, întocmai ca un dar, ea califică pe dăruitor. Să ne fie atunci îngăduit a vedea aici un argument în sprijinul convingerii noastre: dedicația este opera lui Thorpe.

★

TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF.
THESE.INSVING.SONNETS
Mr.W.H. ALL.HAPPINESSE.
AND.THAT.ETERNITIE
PROMISED.
BY.
OVR.EVERLIVING.POET.
WISHETH
THE.WELL-WISHING.
ADVENTVRER.IN.
SETTING.
FORTH.

T. T.

UNICULUI INSPIRATOR AL
SONETELOR CE URMEAZĂ
Mr. W. H. TOATĂ FERICIREA
ȘI-ACEA ETERNĂ DĂINUIRE
FĂGĂDUITĂ
DE
NEMURITORUL NOSTRU POET
UREAZĂ
DE-BINE-DORITORUL AVENTURIER
PORNIND
LA DRUM
T. T.

Begetter, termen sofisticat și bogat în echivocuri, tradus de noi cu **inspirator**, are, precum se va vedea, o pluralitate de înțelesuri care ne obligă la constatarea că **adnotator**, cu care ni s-ar fi părut mai normal s-l traducem, îl sărăcește, îl simplifică prea mult gama de accepțiuni necesară, sărăcire interzisă nouă, cu atît mai mult cu cît ar contrazice și intenția lui Thorpe, intenție ce rămîne adevăr (Wyndc, Dantzig) alt punct de vedere, îl sărăcește și pentru că în limba noastră nu are încă o circulație destul de fluentă — sună „făcut". **Begetter** vrea poate foarte bine să însemne și **cel ce dă naștere** (Oxford English Dictionary) dar și **cel ce procură**, în general **pentru altul**. Al. Schmidt în el său **Shakespeare Lexicon** (ed. III, 1902) ignoră total Dedicația, iar **pentru beget** — termen care în Sonete nu mai apare — oferă trei notațiuni: 1. **a procrea**, ca tată; 2. **a produce**, despre produși („Lucrul aur aduce") etc. și 3. **a cîștiga**, a se alege cu. Din 59 de exemplificări, aleșeni din Sonete. Unii comentatori, influențați poate, încă, de caracterul neautorizat al ediției originale (1609) traduc pentru **cel ce a făcut rost**. Henry Thomas spune: **generateur**, cel ce a dat naștere; Jean Fuzier (Pléiade) preferă **obtenteur**, cel ce a făcut rost; Jean Rousseau **inspirateur**, inspirator; Pierre Jean Jouve **engendreur**, stîrnitor unui fericit tehnic, pentru a păstrează echivocul originalului: născător, greu traducînd în limba noastră, iar Gaston Rey **Le Créateur**, producător, creator, tată etc. Denis Arnold (1954), mai corect și, dacă vreți modern, spune: **All' amigo procuratore (o inspiratore)**...

Dintre cei vechi, Malone lasă problema neclarificată, nu știm a da însă termenului accepțiunea de **inspirator**. Deacon Chalmers (1798) spusese **cel ce procură, cel ce obține**; Boswell la fel: **cel ce procură și a făcut**. Steevens propune: **persoana către care i se adresează poetul**. Halliwell (1859) citat de Hyder Edward Rollins, e de părere că prin **begetter** nu putem înțelege decît cumpărătorul, persoana, care a determinat scrierea sonetelor.

Suspiciunea nu a fîlmas necontestată multă vreme. Principalul contra-argument era ONLIE, că, adică, inspiratorul era unul iar sonetele sînt adresate mai multora. Pentru Donnelly (1888) **Mr. W. H.** era singura cauză care a determinat scrierea sonetelor, adică **unicul** lor subiect.

Au fost și autori care propun să-l înțeleagă dedicatar pe Mr. W. H. Se bazau pe ceea ce virgula care, natural, nu exista dar ar fi trebuit să existe, ceea ce dedicația înseamnă desigur, și poate chiar seducătoare, dar numai atît. Francois-Victor Hugo, după el, în „Sonnets", în 1857, spune: **Au seul détenteur de ces sonnets** — ceea ce nu ni se pare corect — reluînd în 1865 și, în volumul XV al operelor lui Shakespeare că: **A l'unique acquereur**, formă păstrată și în ediția din 1868. El respinge deci la definitiv sau propune, pentru cumpărător. Am notat și: **Au véritable père de ces sonnets**, subînțelegînd părintele al acestor sonete a tot fi pînă și astăzi, dacă nu ne înșelăm, cel mai răspîndit. Dacă am fi putut să ajungem la ceea ce a fost în intenția lui Thorpe, ar fi bine să ajungem cu cele mai multe și să păstrăm o notă de ambiguitate, ca și în cazul lui Shakespeare însuși.

Ingram și Redpath (1964) spun că nimic nu a stat dedicatorului să spună, nu putea să fie cevacare să-i influențeze pe cititorii din 1609 să întîmpine cît mai bine cartea. Pentru un asemenea scop, spun ei, din partea lui de la Cambridge, editorul ar fi găsit, desigur, o formulă mai explicită.

ONLIE, valorile (înțelesurile) sînt bine, în general, în spatele lui singural Onlie, Rowlands, Parker: **sole**, care însă poate fi și **unical**; adjectivul, vor **unexceptionable**, cel fără de prevăzut, și Henry Thomas vrînd să traducă: **sans pareil**. În sensul acesta e folosit termenul și în Sonetul I, vrînd să spună că în dăinuirea pe hîrtie și Rodrigo îl consideră cel indubitabil unicul care este mult în afară împotriva. Cu toate că spusele acestor mari autori vin în sprijinul concepției noastre, ne-am permite să atribuim și dedicației și semnificația ce ni se arătă astăzi.

În legătură cu acest **sole begetter**, G. Wilson Knight presupune în schiță de „joc de o carte rost" pe care îl propune A. L. Rowse și, într-o lungă argumentație publicată în 11 mai ziarul nostru, consideră că **begetter** înseamnă „cel ce a făcut să se nască", dacă „cel ce a inspirat" pe poet să scrie sonetele. Onlie, subliniat, ar putea să însemne principalul, cum ține și T. G. Tucker (1920), iar **promised**, trădînd, care sporește încă mai departe, indică o promisiune făcută poetului chiar înainte ca el să vorbească în sonete.

ETERNITIE, eternă dăinuire, spune mai departe G. Wilson Knight, nu se poate referi în mod rezonabil decît la o nemuritoare lucrare, pe care o dăruiește el în Sonetul 18, versurile 9–12.

MR. W. H. Sînt de părere că nu ne vor descoperi — nici ne vor descoperi — pe cel căruia sînt adresate sonetele, alte lucruri despre el, nu vedem posibilitatea identificării cu o persoană anume, nici măcar cu cea mai bună dintre ele încercate, rămîn neconvingătoare, diverse de logică adînc, dacă vreți, dar numai atît. O remarcă a lui Mr. W. H. va permite poetului, a interpretului mai puțin inerția a lui **begetter**. Indiferent pe care din ele ar alege acestei ecuații — indiferent însă pentru cine — pînă și ultimul dintre ei, Robert Brown, Jr., în 1913, a fost nevoit să recunoască că: **Mr. W. H. is the mystery of the mysteries**.

Ajungînd la problema biografiei „Shakespeare însuși", deși nenumărați scriitori, între ei Bismarck, Dostoievski, Thomas Mann, Freud, Valéry, Rodin, Paul Claudel, Anatole France, Gide, Romain Rolland, Duhamel, Jules Romains, Georges Duhamel, Stefan Zweig, Maurois, Aldous Huxley, Charlie Chaplin, Salvador Dali, Jean Cocteau, Eugène Ionesco, Arthur Miller, Tristan Tzara, Ilya Ehrenburg, Pablo Neruda, Nazim Hikmet, Aragon, Eluard, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Ion Barbu, Ion Vinea, Mihai Ralea, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Ovid Densusianu